

**IKONOGRAPHISCHE, STILISTISCHE UND KUNSTSOZIOLOGISCHE STUDIEN
ZU DEN POST-BYZANTINISCHEN IKONEN
IN DEN STÄDTEN ANTALYA UND TOKAT**

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Sercan Yandim, Berlin

Marburg 2004

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der
Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am

21. Dezember 2004

Tag der Disputation:

21. Dezember 2004

Erstgutachter: Prof. Dr. Ingo Herklotz

Zweitgutachter: Prof. Dr. Guntram Koch

INHALTSVERZEICHNIS

TEIL I: UNTERSUCHUNGEN

EINFÜHRUNG	1
ZIELSETZUNG UND FRAGESTELLUNG	3
KRITERIEN FÜR DIE AUSWAHL DER IKONEN	4
ZUM FORSCHUNGSSTAND MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER NACHBYZANTINISCHEN MALEREI UND ERLÄUTERUNG DER PROBLEME	6
 KAPITEL 1	 8
1. HISTORISCHER ÜBERBLICK	8
1.1. KLEINASIEN IM NEUNZEHNTE UND ZWANZIGSTE JAHRHUNDERT	8
1.1.1 DER HISTORISCHE UND KULTURELLE KONTEXT IM NEUNZEHNTE JAHRHUNDERT IN ANTALYA UND TOKAT UND DIE DORTIGEN GRIECHISCH-ORTHODOXEN GEMEINDEN	10
1.1.2. NACHRICHTEN ÜBER FRÜHERE KIRCHENBAUTEN	17
1.2. SCHLUSSBEMERKUNG	18
 KAPITEL 2	 20
2. ALLGEMEINES ZU BEGRIFF, GESCHICHTE UND KÜNSTLERISCHER ENTWICKLUNG DER BYZANTINISCHEN IKONEN	20
2.1 ZUM WESEN DER BYZANTINISCHEN IKONEN	20
2.2 GESCHICHTE DER BILDGATTUNG IKONE	22
2.2.1 VORKONSTANTINISCHE PHASE (312/13)	23
2.2.2 OSTRÖMISCHE PHASE (312/13 BIS ZUM ANFANG DES SECHSTEN JAHRHUNDERTS)	24
2.2.3. FRÜHBYZANTINISCHE PHASE (527-726/30-843)	26
2.2.4 DER BILDERSTREIT (726-787; 815-843)	28

2.2.4.1	ERSTE PERIODE (726-787)	28
2.2.4.2	ZWEITE PERIODE (813-843)	29
2.2.5	MITTELBYZANTINISCHE ZEIT (726/30-843—1204/61)	31
2.2.6	SPÄTBYZANTINISCHE PHASE (1261-1453)	35
2.2.7	NACHBYZANTINISCHE PHASE (1453 BIS ZUR GEGENWART)	38
2.2.7.1	DIE KRETISCHE SCHULE	39
2.2.7.2	DAS ENDE DER KRETISCHEN SCHULE	40
2.2.7.3	DIE AUSEINANDERSETZUNG ZWISCHEN DIONYSIOS VON PHURNA (1728-1733) UND PANAGIOTIS DOXARAS (1726)	42
2.3	SCHLUSSBEMERKUNGEN	44

KAPITEL 3 **46**

3.	ANALYSE DER POST-BYZANTINISCHEN IKONEN	46
3.1	IKONOGRAPHISCHE ANALYSE	46
3.1.1	DIE BILD-THEMEN	48
3.1.1.1	CHRISTUS- UND MARIENBILDER	49
3.1.1.2	FESTTAGSBILDER	63
3.1.1.3	BILDER AUS DEM MARIEN-LEBEN	98
3.1.1.4	BILDER VON ENGELN, APOSTELN UND HEILIGEN	99
3.1.1.5	WEITERE THEMEN	115
3.1.1.6	IKONOSTASE-BALKEN MIT DEN ZWÖLF APOSTELN UND CHRISTUS – GROßE DEESIS –	120
3.1.1.7	FÜNF BEMA-TÜREN	120
3.1.2	ZUSAMMENFASSUNG	123
3.2	STILISTISCHE UNTERSUCHUNG	124
3.2.1	VORSTELLUNG DER VERWANDSCHAFTS-GRUPPEN	126
3.2.1.1	PRIMÄRELEMENTE	128
3.2.1.1.1	DER RAUM UND DIE LANDSCHAFT	128
3.2.1.1.2	DAS RAUM-FIGUREN-VERHÄLTNIS	129

3.2.1.1.3	DIE FIGUREN, DIE MODELLIERUNG DER KÖRPER UND GESICHTER	129
3.2.1.1.4	DIE GEWÄNDER UND DIE GESTALTUNG DER DRAPERIEN	133
3.2.1.1.5	FARBIGKEIT	135
3.2.1.2	SEKUNDÄRELEMENTE	136
3.2.1.3	VERGLEICHBSBEISPIELE MIT GEMEINSAMKEITEN	137
3.2.2	DATIERUNGEN	139
3.3	ÜBERLEGUNGEN ZU DEN MÖGLICHEN HERSTELLUNGSORTEN UND DEN MALERN	145
3.4	ZUSAMMENFASSUNG: DAS „BYZANTINISIEREN“ VERSUS EINE KOMPLETTE WESTLICHE AUFFASSUNG	146

KAPITEL 4 **150**

4.	ZUSAMMENFASSUNG	150
----	-----------------	-----

TEIL II: KAPITEL 5

5. KATALOG AUSGEWÄHLTER IKONEN DER MUSEEN IN ANTALYA UND TOKAT

Kat. Nr. 1	Christus als Hoherpriester	155
Kat. Nr. 2	Christus als Hoherpriester	157
Kat. Nr. 3	Maria Glykophylousa mit dem Ehren-Titel Eleousa	159
Kat. Nr. 4	Die thronende Maria mit dem Christuskind	161
Kat. Nr. 5	Die thronende Maria mit dem Christuskind	163
Kat. Nr. 6	Die thronende Maria mit dem Christuskind	165
Kat. Nr. 7	Zoodochos Pege	167
Kat. Nr. 8	Der Apostel Paulus	169
Kat. Nr. 9	Der Apostel Petrus	170
Kat. Nr. 10	Der Apostel Matthäus	171
Kat. Nr. 11	Der Apostel Lukas	172
Kat. Nr. 12	Der Apostel Markus	173
Kat. Nr. 13	Jakobus, der Bruder des Herrn (Adelphotheos)	174
Kat. Nr. 14	Der Apostel Thomas	175
Kat. Nr. 15	Der Apostel Philippus	176
Kat. Nr. 16	Johannes Prodromos	177
Kat. Nr. 17	Johannes Prodromos	179
Kat. Nr. 18	Die heiligen Konstantin und Helena	181
Kat. Nr. 19	Die Mönchsheiligen Nikodemos und Leontios	183
Kat. Nr. 20	Die heiligen Jakobus Adelphotheos und Johannes Chrysostomos	185
Kat. Nr. 21	Drei Mönchsheilige: Euthymios, Antonios und Sabbas	187
Kat. Nr. 22	Drei Märtyrerheilige: Vinkentios, Menas und Viktorios von Ägypten	188
Kat. Nr. 23	Drei Hierarchen: Gregor von Nazianz, Johannes Chrysostomos und Basilius der Große	190
Kat. Nr. 24	Johannes Theologos (der Evangelist) mit Prochoros	192
Kat. Nr. 25	Der heilige Charalampos	194

Kat. Nr. 26	Mariae Verkündigung	196
Kat. Nr. 27	Mariae Verkündigung	198
Kat. Nr. 28	Geburt Christi	200
Kat. Nr. 29	Beschneidung Christi	202
Kat. Nr. 30	Darstellung Christi im Tempel	204
Kat. Nr. 31	Darstellung Christi im Tempel	205
Kat. Nr. 32	Taufe Christi	207
Kat. Nr. 33	Taufe Christi	208
Kat. Nr. 34	Die Samariterin am Jakobsbrunnen	210
Kat. Nr. 35	Die Samariterin am Jakobsbrunnen	211
Kat. Nr. 36	Die Heilung des Blinden	212
Kat. Nr. 37	Die Heilung des Blinden	213
Kat. Nr. 38	Einzug Christi in Jerusalem	214
Kat. Nr. 39	Die Fusswaschung	215
Kat. Nr. 40	Das letzte Abendmahl	217
Kat. Nr. 41	Der Gang nach Golgatha – Die Kreuztragung Christi	219
Kat. Nr. 42	Kreuzigung Christi	221
Kat. Nr. 43	Auferstehung	223
Kat. Nr. 44	Die drei Frauen am Grabe (Myrophorai)	225
Kat. Nr. 45	Die drei Frauen am Grabe (Myrophorai) und – „noli me tangere“	226
Kat. Nr. 46	Anastasis – Die Höllenfahrt Christi	227
Kat. Nr. 47	Pfingsten	228
Kat. Nr. 48	Die Zwölf Apostel – die Ausgiessung des Heiligen Geistes an Pfingsten	230
Kat. Nr. 49	Die Versammlung der Erzengel (Synaxis ton Taxiarchon)	231
Kat. Nr. 50	Fest der Orthodoxie	233
Kat. Nr. 51	Kreuzerhöhung	236
Kat. Nr. 52	Bema-Tür	238
Kat. Nr. 53	Bema-Tür	241
Kat. Nr. 54	Bema-Tür	244
Kat. Nr. 55	Bema-Tür	247
Kat. Nr. 56	Bema-Tür	250
Kat. Nr. 57	Christus als Hoherpriester, flankiert von den zwölf Aposteln (Ikonostase-balken)	253

Kat. Nr. 58	Christus als Hoherpriester	255
Kat. Nr. 59	Christus als Hoherpriester	256
Kat. Nr. 60	Christus als Hoherpriester	257
Kat. Nr. 61	Darstellung Christi im Tempel	258
Kat. Nr. 62	Tempelgang Mariae	260
Kat. Nr. 63	Hodegetria	262
Kat. Nr. 64	Die thronende Maria mit dem Christuskind	263
Kat. Nr. 65	Maria „Nie verwelkende Rose“	265
Kat. Nr. 66	Die thronende Maria mit dem Christuskind	268
Kat. Nr. 67	Johannes Prodromos mit Szenen aus seinem Leben	271
Kat. Nr. 68	Johannes Prodromos mit Szenen aus seinem Leben	274
Kat. Nr. 69	Vita-Ikone des heiligen Nikolaos	276
Kat. Nr. 70	Der heilige Nikolaos	280
Kat. Nr. 71	Vita-Ikone des Heiligen Gregorios Thaumaturgos	281
Kat. Nr. 72	Vita-Ikone des Heiligen Georg als Drachentöter	283
Kat. Nr. 73	Die heiligen Georg und Demetrios	285
Kat. Nr. 74	Allerheiligen-Ikone	287

ABKÜRZUNGEN	289
--------------------	------------

LITERATURVERZEICHNIS	290
-----------------------------	------------

DANKSAGUNG

Betreut wurde die Arbeit von den Professoren Ingo Herklotz und Guntram Koch, denen ich für ihre Unterstützung danke. Meine besondere Verbundenheit gilt Herrn Guntram Koch, der mir während der Entstehung der Arbeit seine Hilfe und Förderung in vielfältiger Weise zukommen ließ. Darüber hinaus werde ich ihn als fachlichen und väterlichen Mentor und Vorbild auch bei meiner zukünftigen beruflichen Tätigkeit immer schätzen.

Die Konrad-Adenauer-Stiftung ermöglichte mir durch das Promotionsstipendium einen aussichtsreichen Aufenthalt und günstige Arbeitsbedingungen in Deutschland. Ihre finanzielle Hilfe vor allem war mir eine wertvolle Unterstützung, für die ich ganz besonders zu Dank verpflichtet bin.

Ich bin besonders Frau Lydia Tschakert dankbar, die das Korrekturlesen des Textes sorgfältig mit nützlichen Kommentaren und Kritik geleistet hat. Mit ihr und Frau Karin Bredehorn und Dr. Uwe Bredehorn konnte ich viele – nicht nur fachliche – Gespräche führen. Sie haben mir durch ihre Freundschaft auch privat die Zeit in Marburg angenehm gemacht.

Weiterhin gilt mein Dank allen Freunden und Kollegen, die mir während der Entstehung der Arbeit und des Aufenthaltes in Deutschland in unterschiedlicher Weise unterstützt haben; Für ihre anregenden Gespräche danke ich Dr. Karin Kirchhainer, Antje Fehrmann, Vasiliki Barlou, Dr. Apostolos Mantas (für Hilfe bei Übersetzungen aus dem Neugriechischen), Brigitta Coers, Dirk Piekarski.

Ich widme dieser Arbeit meiner Familie, die sie von Anfang an unterstützend und fördernd begleitet haben. Ohne ihre uneingeschränkte Hilfe, ihre Ermutigung und ihr stetiges Vertrauen wäre diese Untersuchung nicht realisierbar gewesen.

Sercan Yandım

EINFÜHRUNG

Mit der vorliegenden Arbeit ist es beabsichtigt, eine Gruppe von 74 Ikonen aus den Sammlungen der Museen in Antalya und Tokat in der Türkei unter ikonographischem, stilistischem und kunstsoziologischem Aspekt zu untersuchen. Darunter befinden sich fünf Bema-Türen von Ikonostasen und ein Ikonostase-Balken, die in Antalya aufbewahrt werden.

Die Ikonensammlung der beiden Museen ist nach dem Ersten Weltkrieg und dem folgenden türkischen Unabhängigkeitskrieg entstanden. Nach der Beendigung des Ersten Weltkrieges im Jahre 1918 wurde Antalya von italienischen Truppen besetzt. Während ihrer Anwesenheit hatten sich Angehörige des Militärs gemeinsam mit der italienischen Botschaft in der Stadt Antiquitäten angeeignet, die sich zuvor dort in Kirchen und Privatbesitz befanden.¹ Besorgt über diesen Raub war *Süleyman Fikri Erten*, ein Lehrer und stellvertretender Rektor des Gymnasiums in Antalya. Er suchte bei der Regierung nach einer juristischen Regelung für den Verbleib der Kunstgegenstände am Ort nach. Daraufhin wurde, im Juni 1919, Erten zum ehrenamtlichen Verwalter für die Antiquitäten des Gebietes von Antalya berufen. Zunächst wurde eine kleine Moschee für die gesammelten Kunstobjekte als Aufbewahrungsort bestimmt. Das Museum hatte jedoch nicht genügend Mittel und Platz und konnte sich nur um die Antiquitäten innerhalb der Stadt kümmern.

Zusammen mit den Italienern verließen 1922 auch einige Griechen die Stadt, die während der Okkupation mit ihnen kooperiert hatten. Die Antiquitäten wurden nach dem Abzug in die Panagia-Kirche überführt, die heutige Alaaddin-Moschee, die bis zum Jahr 1937 als Museum diente. Süleyman Erten wurde 1923 zum Direktor dieses Museums ernannt, einem Amt, das er bis zum Jahre 1940 innehatte. Etwa 176 Ikonen befanden sich unter diesen gesammelten Antiquitäten.²

Die Ikonensammlung in Tokat ist ebenfalls nach dem Ende der Kriegszeit, nämlich dem Ersten Weltkrieg und dem türkischen Unabhängigkeitskrieg, entstanden. Das Museum der Stadt wurde 1926 von dem einheimischen Lehrer *Halis Cinlioglu* gegründet. Eine seldschukische Medresse aus dem 13. Jahrhundert wurde zum Museum umgebaut. Sie wurde 1976 restauriert und dient seit 1982 bis heute als archäologisches Museum.

¹ Erten (1996) 2-3.

² Erten (1930) 3.

Bedauerlicherweise ist der historische und kulturelle Kontext (Entstehungszeit, Standort u.a.) dieser Ikonen während und nach diesen turbulenten Ereignissen längst verloren gegangen. Da sie sich schließlich in den Museen von Antalya und Tokat befinden, ist es wohl denkbar, dass sie den Geschmack der griechisch-orthodoxen Gemeinden von Antalya und Tokat, die im 19. Jahrhundert hier lebten, repräsentieren. Sie wurden von den Gläubigen entweder vor Ort erworben, oder – das ist durchaus möglich – sie haben sie von Pilgerreisen mitgebracht. Daher kann man diese Sammlungen nicht als homogene Gruppe betrachten, da nicht viel über ihre Herstellungsorte bekannt ist.

Nur wenige Ikonen sind datiert. Unter denen in Antalya sind acht mit einer Jahreszahl versehen, und in Tokat sind nur zwei datiert. Mit Hilfe der datierten Ikonen und über indirekt datierbare äußerliche materielle (z.B. die Maße) und stilistische und ikonographische Eigenschaften lässt sich ein „Terminus post quem“ für ihre Herstellung bzw. Chronologie festsetzen.

ZIELSETZUNG UND FRAGESTELLUNG

Das Ziel der Arbeit ist es, ein besseres Verständnis und eine genauere Bestimmung der unterschiedlichen Ikonographien, Eigenschaften und Stile dieser bisher nicht erforschten und weitgehend unbekannten Ikonen zu vermitteln. Sie liefern uns einerseits wichtige Informationen zur Kulturgeschichte der griechisch-orthodoxen Bevölkerung in der spätoosmanischen Zeit. Andererseits und vor allem geben diese historischen Dokumente einen Einblick in die künstlerischen Tendenzen der Zeit – hier die späte Ikonenmalerei, wie sie in den genannten beiden türkischen Museen erhalten ist – und die religiöse Praxis der orthodoxen Gläubigen. Außerdem wird versucht, die Ikonen nicht als isolierte Gegenstände zu betrachten, sondern in ihrer Bedingtheit, die durch die historisch entstandenen örtlichen und zeitlichen Verhältnisse bzw. Rahmenumstände gegeben ist, als ein Gesamtphänomen.

Mit aller Vorsicht könnten diese Untersuchungen als exemplarisch für weitere Forschungen nach und an bisher nicht berücksichtigtem oder gar nicht erfasstem griechisch-orthodoxen Bildmaterial in der Türkei sein.

Die Untersuchung ist in fünf Kapitel gegliedert:

1. Das erste erörtert den historischen und kulturellen Kontext der griechisch-orthodoxen Bevölkerung in den Städten Antalya und Tokat im 19. Jahrhundert. Dies betrifft auch die Kirchenbauten und anderer monumentalen Reste, wenn sie vorhanden oder zu erschließen sind.
2. Das zweite konzentriert sich auf allgemeine Informationen zur Bildgattung Ikone und stellt in einem kurzen Überblick die stilistischen Entwicklungen der Ikonenmalerei vor.
3. Die Analyse der in Antalya und Tokat festgestellten Ikonen bildet das dritte Kapitel. Zunächst werden formale, äußere Merkmale vorgestellt, dann Stil, Ikonographie, Inschriften, ursprüngliche Verwendung und Datierung diskutiert, um zusammengehörige Ikonen in Gruppen zu gliedern. Den Ergebnissen der Analyse werden Vergleichsmaterialien, wie sie in Publikationen, vor allem in Museums- und Ausstellungskatalogen, dargeboten werden, gegenübergestellt, um möglicherweise überregionale Zusammenhänge zu gewinnen.
4. Eine Zusammenfassung erörtert die Ergebnisse und weist auf weitere Forschungsdesiderate hin.
5. Als letztes Kapitel ist ein detaillierter Katalog als vollständige Dokumentation dieser Ikonen erarbeitet.

Im Ganzen sollen Dokumentation und Untersuchung einen notwendigen Beitrag leisten zu einer besseren Kenntnis der griechisch-orthodoxen Ikonenmalerei der spätmannischen Zeit, die in einigen Museen in der Türkei in charakteristischen Beispielen erhalten ist.

KRITERIEN FÜR DIE AUSWAHL DER IKONEN

Zuerst war beabsichtigt, Ikonen aus den Museen von Antalya, Tokat, Bursa, Sinop und Istanbul zu untersuchen. Um sie zu studieren, benötigt man Genehmigungen sowohl von den Museen selbst als auch von dem türkischen Kultusministerium.³ Mit der Genehmigung des Kultusministeriums konnten im Frühjahr 2001 die Sichtungsarbeiten in folgenden Museen durchgeführt werden: in Antalya, in Tokat und in Bursa. Für die Farbaufnahmen der Ikonen wurde ein Fotograf beauftragt. Zusätzlich wurden noch Aufnahmen mit einer Digital-Kamera gemacht und die Inventarbücher eingesehen. Am Ende dieser Museumsarbeiten habe ich mich für sämtliche 16 Ikonen aus dem Museum in Tokat und für 57 Ikonen von ca. 176 aus Antalya entschieden. In Tokat konnten wegen der relativ geringen Zahl alle fotografiert werden. Wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes sind die vier Ikonen aus Bursa nicht berücksichtigt worden.

Im Gegensatz dazu konnte die Auswahl in Antalya nur durch die Prüfung der Inventarbücher und die Sichtung der vorhandenen kleinformigen Fotoaufnahmen durchgeführt werden. Da die Museen auch das Recht haben, den Umfang einer Museumsarbeit in Bezug auf das Material zu definieren, konnte deswegen nur eine begrenzte Anzahl der dortigen Ikonen fotografiert werden. Außerdem waren einige wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes oder den der Vitrinen, deren Beschaffenheit es nicht zuließ, sie heraus zu nehmen, nicht zugänglich. Wenn es möglich war, leistete der Museums-Staff (Angestellte der Museen) sein Bestes um zu helfen.

Die Auswahl stellt die folgenden Kriterien in dem Mittelpunkt mit primärer Berücksichtigung von Vielfalt und Unterschiedlichkeit

- a) der zentralen religiösen Themen, wie zum Beispiel die Abbildungen von Christus und Maria, der Heiligen, die Illustrationen von biblischen Geschichten, von heiligen Orten und Objekten;
- b) der Ikonographie, d.h. der unterschiedlichen Wiedergabe des gleichen Themas und von unkonventionellen Bildinhalten bzw. ikonographischen Elementen;

³ Dafür habe ich einen Antrag gestellt und schließlich die erforderlichen Genehmigungen erhalten. Jedoch haben die Museen in Sinop und Istanbul bisher keine Erlaubnis erteilt.

c) des Stils und der stilistischen Verwandtschaften.

d) Außerdem sind Ikonen mit Inschriften bevorzugt, da sie gelegentlich eine Informationsquelle über Künstler, Besitzer und/oder Stifter bzw. Auftraggeber, sowie die Datierung vermitteln können.

ZUM FORSCHUNGSSTAND MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DER NACHBYZANTINISCHEN MALEREI UND ERLÄUTERUNG DER PROBLEME

Im Überblick möchte ich einige Arbeiten nennen, die den Stand der Erforschung der nachbyzantinischen Malerei beinhalten und ihre Schwerpunkte hervorheben.

Generell hat man im 20. Jahrhundert versucht, die Eigenschaften der makedonischen und kretischen Malerei zu bestimmen, wobei hauptsächlich der Schwerpunkt auf der Ikonographie lag und der Forschungszeitraum nicht über das 16. Jahrhundert hinausging. Beispiele sind G. Millet (*Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e, et XVI^e siècles*. Paris 1916) und später A. Xyngopoulos mit einer systematischen Darstellung der nachbyzantinischen Malerei (*Σχέδιαμα ιστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Αλωσιν* (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Αθήναις Αρχαιολογικῆς Εταιρείας, 40) Athen 1957). Es folgte M. Chatzidakis mit einer Übersicht über die gesamte Entwicklung bis 1820/21 (*Etudes sur la peinture postbyzantine*. Variorum Reprints London 1976). Im Allgemeinen betrachteten diese Untersuchungen die byzantinische Kunst besonders als Entwicklungsgeschichte der Kretischen Schule, die den künstlerischen Höhepunkt bilde. In erster Linie also hat man sich mit der Kretischen Schule auseinandergesetzt und nahm sie als maßstabsetzenden Idealpunkt, um die Werke bzw. Schulen anderer Regionen zu beurteilen. Lange Zeit blieb die Orientierung in der Forschung zur nachbyzantinischen Malerei unverändert; die Kretische Schule wurde als künstlerischer Höhepunkt gesehen, und dabei wechselte der Schwerpunkt von der Ikonographie zu stilistischen Fragen über. Eine Reihe von Dissertationen hat sich mit anderen regionalen Malerschulen, wie in Nordgriechenland oder auf Zypern, beschäftigt, und versucht, ein Gesamtbild von diesen regionalen Schulen zu gewinnen. Aber leider wurden dabei ikonologische Fragen kaum erörtert. Der Nachdruck lag auf ikonographischen und stilistischen Vergleichen. Ferner wurde die ikonographische Methode weitgehend simplifiziert, und formal ähnliche Beispiele wurden als entsprechendes Vergleichsmaterial, manchmal ohne die inhaltliche und zeitliche Distanz zu beachten, zusammengeführt.

Zusammengefasst stand in der Erforschung der nachbyzantinischen Malerei überwiegend das 16. Jahrhundert und die Kretische Schule als künstlerische Vollkommenheit im Mittelpunkt. Außerdem gibt es bisher kaum detaillierte Studien zu späteren, nachbyzantinischen griechischen Ikonen sowie der Wandmalereien. In der Erforschung der spät- und nachbyzantinischen Malerei ist eine methodologische Neuorientierung mit der Betrachtung der ikonologischen Fragen gefordert. Damit können die derzeitige Einseitigkeit und Ungleichheit in der Behandlung und Bearbeitung zusammenhängender Themen bewältigt werden.

Ein grundsätzlicher Mangel für den Forscher besteht im Fehlen eines umfassenden Verzeichnisses aller Ikonen mit Standort, Herkunft, Ikonographie u.a.

KAPITEL 1

1. HISTORISCHER ÜBERBLICK

In diesem Abschnitt wird versucht, einen Überblick über die Rahmenbedingungen der spätoomanischen Zeit, in der diese Ikonen hergestellt und verwendet wurden, zu vermitteln. Zuerst ist die kommerzielle Entwicklung und ihre Folgen im 19. Jahrhundert zu betrachten. Danach werden demographische Informationen über Antalya und Tokat vorgestellt.

1.1. KLEINASIEN IM NEUNZEHTEN UND ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERT

Zwischen den Jahren von 1750 bis 1815 wurde das Osmanische Reich zum größten Teil in die Weltökonomie integriert. Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die Handelsbeziehungen intensiver und profitabler. Viele Personen aus der griechischen Bevölkerung, wie zum Beispiel aus Antalya, waren Kaufleute, und sie hatten kommerzielle Netzwerke zu den benachbarten ägäischen und mediterranen Inseln und Regionen entwickelt.⁴

Wegen der oft wechselnden ökonomischen Gegebenheiten und Angebote haben sich im 19. Jahrhundert viele griechische Familien wie auch einzelne Personen eine bessere Lebensmöglichkeit in den Großstädten erhofft, sie sind dorthin gezogen und oft mehrmals von einer Stadt in die andere gewandert. Ein wichtiger Grund für die regelmäßigen Einwanderungswellen war ihr starker Streben nach ökonomischem Nutzen. Von dem orthodoxen Metropolit von Kaisareia (heutige Kayseri) z.B. wurde mitgeteilt, dass im Jahre 1834 60% der arbeitsfähigen griechischen Männer der Stadt in die Küstenstädte abgewandert waren.⁵ Diese Einwanderungswelle in das Osmanische Reich war auch auf dem Balkan oder in Epirus sowie auf den ägäischen Inseln und in dem neu gegründeten griechischen Königreich zu beobachten. Viele Griechen sind auf Grund der vorteilhaften Arbeits- und Handelsbedingungen in die Großstädte des Osmanischen Reiches gezogen.⁶

Mit der Verbesserung des Verkehrsnetzes, dem kommerziellen bzw. wirtschaftlichen Wachstum, staatlichen Verwaltungsreformen und den zunehmenden Gelegenheiten für eine wirksamere soziale Mobilität haben die verschiedenen Städte Kleinasiens in der zweiten Hälfte des 19.

⁴ Kasaba (1988) 34-35.

⁵ Augustinos (1997) 39.

⁶ Augustinos (1997) 42f.

Jahrhunderts eine Blütezeit erlebt. Infolgedessen haben sich im Verlaufe diese Zeitraums die Handelsbeziehungen und -netze zwischen den Städten Kleinasiens und der übrigen Welt erheblich verbessert und sich auch weiterentwickelt. Zugleich haben die Messen und Märkte mit internationalem Charakter, die im 18. Jahrhundert einen Höhepunkt erlebt hatten, auch weiter stattgefunden, insbesondere auf dem Balkan und in Kleinasien. Unter ihnen traten drei hervor: Balikesir (Nordwest-Türkei), Cankiri (in Galatien) und Zile.⁷

Zusätzlich dazu hatte die osmanische Regierung im 19. Jahrhundert ein Einwanderungsgesetz, einen *Ferman*, das diese Entwicklung begünstigte, erlassen.⁸ Wegen der Immigration von zahlreicher Personen aus Europa in die asiatischen Territorien des Osmanischen Reiches und aus Asien erfuhr die Struktur der osmanischen Gesellschaft eine ungeheuere soziale, ethnische, religiöse und linguistische Umwandlung im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts. Alle Schichten der osmanischen Bevölkerung wurden von dieser Völkerbewegung betroffen, wie demographische Informationen zeigen.

Die griechischen Kaufleute, die ihre Produkte aus dem Inneren Kleinasiens zu verkaufen hatten und auch für ihre einheimischen Märkte Importartikel kaufen wollten, mussten sorgfältige Vorbereitungen für ihre Handelsreisen treffen. Diese Reisen dauerten zumeist drei bis fünf Monate. Auf dem langen Weg mussten sich die Kaufleute oft gegen mancherlei Gefahren, Banditen und Räuber schützen. Neben bewaffneter Vorsorge dürften sie als geistlichen Beistand am liebsten eine kleine Reise-Ikone des heiligen Georg in ihrem Gepäck mit sich geführt haben.⁹

⁷ Ebd. 131f.

⁸ Karpát (1985) 61.

⁹ Augustinos (1997) 23f.

1.1.1 DER HISTORISCHE UND KULTURELLE KONTEXT IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT IN ANTALYA UND TOKAT UND DIE DORTIGEN GRIECHISCH-ORTHODOXEN GEMEINDEN

Antalya war im 19. Jahrhundert bzw. in der spätosmanischen Zeit die Hauptstadt eines *Sandschaks* der Provinz Konya und Hafen am Golf von Antalya. Der Sandschak Antalya umfasst neun Stadtkreise, drei Stadtbezirke und 72 Dörfer.¹⁰



Eine interessante, jedoch nicht ausreichende Informationsquelle für die demographischen Angaben sind die Reisebücher bzw. Reiseberichte aus dem 19. Jahrhundert.¹¹ In diesen Werken finden sich meistens allgemeine Schilderungen die Orte und der Topographie und undetaillierte Berichte über die ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung. Was die Baukunst betrifft, so stehen in der Regel nur antike Fragmente im Blickpunkt, Monumente und Reste christlicher Kirchen und Klöster waren kaum der Erwähnung wert. In den frühen Reiseberichten, wie zum Beispiel von *Evliya Celebi* aus dem 17. Jahrhundert, findet man eine grobe Beschreibung der ethnischen Zusammensetzung von Antalya. Später vermitteln die Reisebücher des 19. Jahrhundert auch genauere Informationen über die ethnischen Gruppen dieser Stadt. Eine wurde von dem britischen Kapitän der Fregatte Fredericksteen, *F. Beaufort*, geliefert,¹² der 1811-12 eine Untersuchung der Südküste der Türkei durchgeführt hatte. Er berichtet über die

¹⁰ Mogol (1991) 35. Die Stadtkreise (*Kazas*) von Antalya waren: Serik, Beskonak, Bucak, Elmali, Kizilkaya, Kas, Kalkan, Finike, Iğdir. Später wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s Akseki, Alanya und Manavgat hinzugefügt. Die drei Stadtbezirke (*Nahiye*) waren Beskonak, Karasu und Istanos bzw. Korkuteli.

¹¹ Für weitere Literatur über die Reisebücher siehe auch Bryer-Winfield (1985).

¹² Beaufort (1817) 72-88.

Handelsbeziehungen der Stadt und die ethnischen Komponenten der Bevölkerung, insbesondere interessierten ihn die *Karamanli*. Diese griechisch-orthodoxe Gemeinde konnte nur unzureichend griechisch und beherrschte nur die türkische Sprache, die mit dem griechischen Alphabet geschrieben wurde. Die Priester hielten den Gottesdienst größtenteils in der griechischen Sprache ab, obwohl sie selbst wie die Gemeinde nur wenig davon verstehen konnten. Schließlich beschreibt Beaufort Handelsbeziehungen – insbesondere den Getreidehandel – zwischen Antalya und Sizilien, Messina und Malta. Nach seinen Schätzungen soll die Bevölkerungszahl von Antalya nicht über 8000 Personen betragen haben. Zwei Drittel davon waren Muslime, die übrigen Griechen. Das Reisebuch des Briten *E. J. Davies*¹³ aus dem Jahre 1870 berichtete ebenfalls über die Einwohnerzahl der Stadt. Nach seinen Angaben betrug sie 10 000 bis 12 000. Darunter erwähnte er eine bedeutende Anzahl an griechisch-orthodoxer Bevölkerung. Auch *K. G. Lanckoronski*,¹⁴ ein österreichischer Wissenschaftler, lieferte Informationen über die Bewohner der Stadt. Er gibt als Bevölkerungszahl zwischen 25 000 und 26 000 Personen an. Die Anzahl der griechisch-orthodoxen Einwohner wird mit 7000, also ca. 25% der Bevölkerung, beziffert. Als weitere Ethnien werden Araber, Kreter, Menschen aus Rhodos, Moreaer (Peloponnes) und vor allem Muslime genannt, die die Mehrheit bildeten. Die Bevölkerungszahl schloss auch eine kleine Anzahl von Juden und Armeniern ein. Nach offiziellen Angaben setzte sich die Bevölkerung des Sandschaks Antalya am Anfang des 20. Jahrhunderts wie folgt zusammen: 196 887 Muslime, 27000 Griechen, 15 000 Yörüks bzw. Nomaden. Die Einwohnerzahl der Stadt Antalya allein betrug: 150 664 Muslime, 8 964 Griechen. Die Stadt hatte 62 Moscheen und 12 griechisch-orthodoxe Kirchen.¹⁵

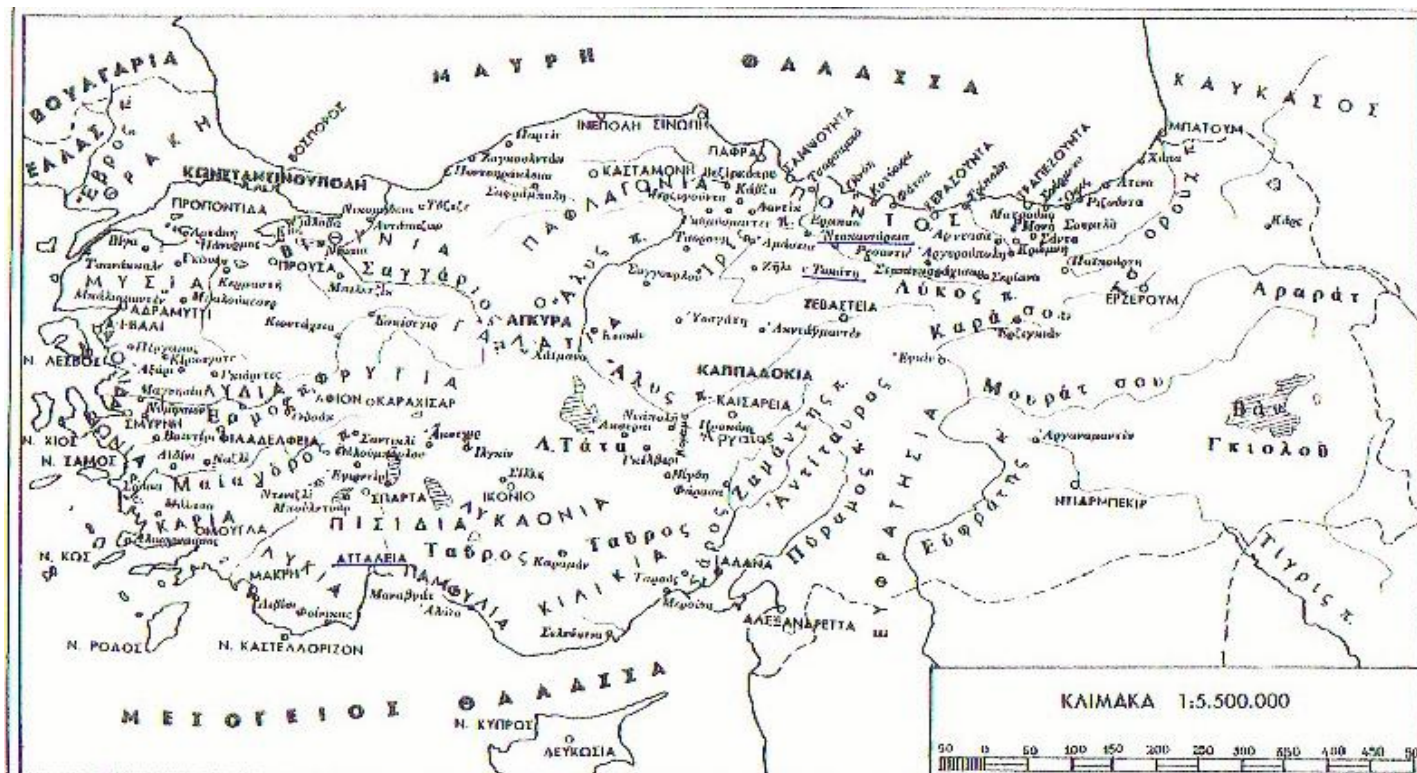
Eine andere Form des Quellenmaterials für die demographische Information ist eine Sammlung von Memoires,¹⁶ die nach dem Lausanner Friedensvertrag 1923 von ausgetauschten ehemaligen

¹³ Davies (1874) 208.

¹⁴ Lanckoronski (1890) X.

¹⁵ Enzyklopädie des Islam (Leipzig 1908) 134-35; Encyclopaedia of Islam (Leiden 1960) 517.

¹⁶ Außerdem besitzt das Centre for Asia Minor Studies in Athen eine beträchtliche Sammlung von Dokumenten und Handschriften, die sogenannte „Merlier-Files“. Bei meiner Reise 2002 dorthin habe ich versucht, einige Materialien durchzusehen. Leider war eine ausführliche Untersuchung aus Zeitgründen nicht möglich.



Einwohnern von Antalya verfasst wurde.¹⁷ Danach wurde für 1890 die Einwohnerzahl von Antalya mit 26000 Personen angegeben. Die griechisch-orthodoxe Bevölkerung hatte im 19. Jahrhundert in Antalya eine große Bedeutung, da sie ein Viertel der Stadtbewohner ausmachte und wirtschaftlich einflussreich war. Ihre Kirchen-Gemeinden waren aber nicht homogen.¹⁸ Die Angehörigen der Karamanli,¹⁹ die das griechische Alphabet für die türkische Sprache benutzten, machten die Mehrheit der griechischen Bevölkerung aus, die in Handel und Kommerz in Antalya führend wurden. Einige von ihnen hatten beträchtlichen Reichtum angesammelt.

Im 18. und 19. Jahrhundert haben gebildete Karamanli eine große Anzahl von religiösen Büchern herausgegeben. Dabei spielten auch die Engländer und die „Foreign Bibel Society“ bei der Veröffentlichung und Verbreitung dieser biblischen Karamanli-Texte eine wichtige Rolle.²⁰ Diese Bücher wurden in Venedig herausgegeben; darunter befanden sich zum Beispiel Psalmen, Texte bzw. Predigten der Kirchenväter, liturgische Texte.²¹

¹⁷ Pechlibaide (1989).

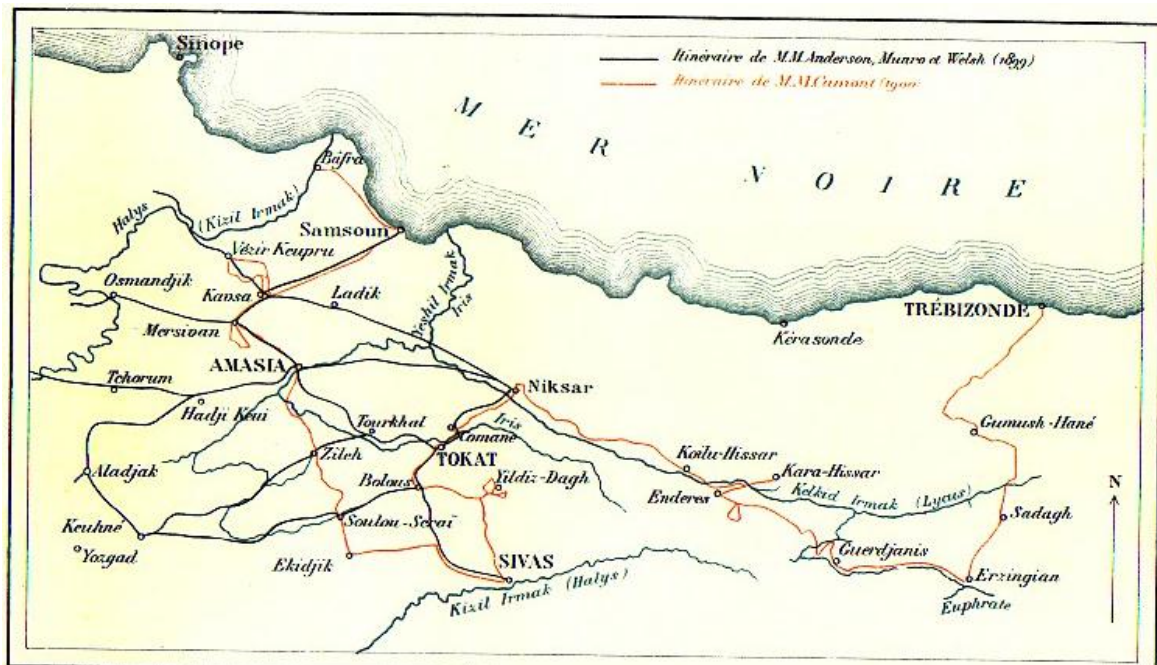
¹⁸ Erten (1996) 2-3.

¹⁹ Clogg (1996) 68.

²⁰ Clogg (1968) 57-81 und 171-193.

²¹ Ebd. S. 65. Die erste vollständige Karamanli-Ausgabe der Evangelienbücher erschien in 1826 in Istanbul. Im 18. Jh. hatte Seraphim von Antalya, ein Mönch vom Kykkos-Kloster in Zypern, die Initiative für die Veröffentlichung

Tokat liegt in der Nordtürkei am Inneren Pontus. Die Stadt ist im Norden, im Tal des Flusses *Tokat Suyu*, gelegen, der nach Süden fließt. Turhal (Gazioura), Sulusaray (Sebastopolis), Niksar



(Neo-Caesarea) und Comana Pontica zusammen mit Amasya (Amaseia), der Hauptstadt von Pontus der mithridatischen Zeit, sind 8 km nordöstlich von Tokat (Dazimon) gelegen. Der osmanische Sultan Yildirim Beyazit gliederte im Jahre 1392 die Region in das Osmanische Reich ein, und Tokat wurde als Verwaltungsbezirk unter die Provinz Amasya (*Vilayet*) untergeordnet. Nach 1863 wurde die Stadt Sandschak und gehörte zu der Provinz von Sivas.²² In den osmanischen Zeiten war sie eine bedeutende Handelsstadt. Sie befand sich an der Seidenstraße, die Istanbul mit Erzurum, Täbriz und damit mit Persien verband. Außerdem lag die Stadt an der Kreuzung von drei weiteren Handelsstraßen: Die nordwestliche bediente den Seeverkehr von Sinop am Schwarzen Meer. Die andere führte in Richtung Westen-Südwesten nach Izmir und die dritte nach Südosten nach Diyarbakir, Mossul, Bagdad. Im 19. Jahrhundert erfuhr Tokat eine Periode des Niedergangs, und die Lage wurde später 1825 durch ein Erdbeben verschlimmert.

dieser Karamanli-Ausgaben ergriffen. Später hatte er als Theologe in Istanbul sowohl in griechischer als auch in türkischer Sprache gelehrt.

²² Amasya, Tokat und Sebinkarahisar bilden das Vilayet Sivas. Tokat als bedeutender Sandschak besteht aus drei Stadtkreisen (*Kaza*): Erba, Zile und Niksar.

Entsprechende Reiseberichte finden sich auch für Tokat. Der französische Wissenschaftler *Tavernier* besuchte die Stadt 1632 und später *Pittin de Tournefort* 1701. Dieser berichtete, dass die Einwohnerzahl der Stadt 24 400 Familien betrage, und zwar 20 000 muslimische, 4 000 armenische und 400 griechische Familien. *W. J. Hamilton*²³ berichtete über die ethnische Struktur der Stadt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Folgende: 8 000 Muslime, 10 000 Armenier und Griechen. Ferner erwähnte er seinen Besuch in einer armenischen Kirche, die sich in der Stadtmitte befand. Der deutsche Wissenschaftler *A. D. Mordtmann*,²⁴ der zugleich Angaben von anderen früheren Reisenden mitteilte,²⁵ schilderte Tokat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eine ziemlich bevölkerte Stadt. Nach seiner Aussage hatte sie 7000 Häuser. Außerdem erwähnte er die Messe von Zile als eine der bedeutendsten Messen Asiens, die selbst Kaufleute aus Indien besuchten.²⁶ Ein anderer deutscher Wissenschaftler, *H. Barth*,²⁷ informierte über das Grabmal von Johannes Chrysostomos in Gümenek bzw. Komana Pontica. Er besuchte das armenische Wohnviertel, wo ein amerikanischer Missionär sein Quartier hatte.²⁸ Barth erhielt von diesem die folgenden detaillierten demographischen Mitteilungen: 6 500 Osmanli bzw. Muslime, 3 532 Armenier, 569 Griechisch-Orthodoxe, 438 armenische Katholiken, 113 Juden, 22 Protestanten. Um 1891 hat *V. Cuinet*²⁹ darüber informiert, dass die Bevölkerungszahl des Sandschaks Tokat 202 800 Personen betrage und aus den folgenden Gruppen bestehe: 101 200 Sünni Muslime, 50 600 Schiiten, 37 879 Armenier, 12 681 Griechen und 400 Juden.

²³ Hamilton (1842) 351f.

²⁴ Mordtmann (1925) 160f.

²⁵ Ebd. 24. Tournefort, der 1701 in Tokat war, gab die Bevölkerungszahl auf 20 000 türkische, 4000 armenische, 300-400 griechische Familien an. E. Smith und Dwight, welche die Stadt im Jahre 1832 besucht hatten, berichteten dagegen von 4000 muslimischen, 1350 armenischen, 500-600 griechischen, 70 jüdischen Häusern, also von ca. 6000 Häusern mit ungefähr 32 000 Einwohnern.

²⁶ Mordtmann (1925) 166.

²⁷ Barth (2000) 44-59.

²⁸ Clogg (1968) 77. Im 19. Jh. haben von den Engländern und Amerikanern beachtliche protestantische Missions-Bemühungen stattgefunden. Die orthodoxen Bistümer haben diese sehr stark kritisiert. Zum Beispiel wurde 1830 Paisios, ein Bischof von Kaisareia, von den Tätigkeiten der Lutheraner und Calvinisten alarmiert. Im Gegenzug wurde von ihm eine Karamanli-Übersetzung von Platon Levshins Katechismus der Orthodoxen herausgegeben. Im Laufe des 19. Jh.s wurden mehrere anti-protestantische Bücher in Karamanli veröffentlicht. Die Menschen, die zum Protestantismus bekehrt wurden, waren fast nur gregorianische Armenier.

²⁹ Encyclopaedia of Islam (Leiden 1995).

Andere Quellen für die Demographie der Region in der spätosmanischen Zeit sind die *Sâlnames*. Das sind Provinz-Jahrbücher.³⁰ Das Jahrbuch (*Sâlname*) aus dem Jahr 1890 liefert wichtige Informationen über die Bevölkerungszahl.³¹

Am Anfang des 20. Jahrhunderts ist die Bevölkerungszahl des Sandschaks Tokat nach Berichten des französischen Außenministeriums mit 222 000 angegeben.³² Nach diesem Dokument beträgt die Anzahl der Muslime 185 000, der Armenier 24 000, der Griechen 11 400 und der übrigen 1600. Schließlich ergeben sich nur unzureichende Informationen aus den Berichten bzw. Memoires der ehemaligen Bewohner der Region. Ein solches Dokument, das am 20.10.1956 von einem gewissen Herrn Georgios Kuprianides aus Tokat in griechisch verfasst wurde, wird zur Zeit als Mikrofilm in *Centre for Asia Minor Studies* in Athen aufbewahrt. Die den Sandschak Tokat betreffenden Stellen lauten übersetzt:

Tokat: Die Einwohnerzahl von Tokat betrug in der letzten Zeit ca. 20 000. Erste (die Mehrzahl) waren die Türken (waren Kirgizan) zweite Stelle die Armenier. Es kamen danach die Juden und die Griechen. Ca. 80 Häuser gehörten zur Gemeinde von der Georges-Kirche. Tokat hatte viele Handelsbeziehungen mit Sivas. Sie brachten ihre Produkte und bekamen Getreide. Es fand ein Gütertausch statt. Tokat gab auch Trauben, denn obwohl Tokat viele Trauben hatte, gab es in Sivas überhaupt keinen Weinanbau. Tokat hatte ebenfalls schöne Gärten mit jeder Art von Bäumen. Verwaltung: In Tokat hatten wir einen *Mutasarrif* (Gouverneur eines Sandschaks). Die *Valilik* (Regierungspräsidentschaft) hatten wir in Sivas. Unser Bischof war in Niksar und nannte sich Bischof von Kolonia (?). Der ganze Verwaltungsbezirk von Tokat hat bis ca. 25 000 Einwohner. Um Tokat herum und besonders zwischen Tokat und Sivas gibt es 6-7 griechische Dörfer. Tokat hatte vier *Kaymakamlık* (Landkreise). Wenn wir die Stadt Tokat dazu zählen: Tokat, Zile, Erbaa und Niksar. Über Tokat haben wir gesprochen.

Zile: Es befindet sich nordwestlich von Tokat. Wir gingen zu Fuß in 8-10 Stunden dorthin, und hier gibt es antike Ruinen. Es gibt Griechen, aber ich kann Dir nicht sagen, wie viele Einwohner es hatte, um 10-12 000.

³⁰ Die erste solche *Sâlname* für die *Vilayet-i Sivas* ist im Jahre 1870 und die letzte 1907 veröffentlicht worden.

³¹

Bevölkerungszahl

Zusammensetzung	Tokat	Erba	Zile	Niksar
Muslim	34877	18350	26900	8350
Nicht-Muslime	6834	2816	1205	2280
Muhacir (Immigranten)	—	—	6868	200

Erbaa: ist ein kleiner İlçe (Landkreis) mit 1 500-2 000 Einwohnern.

Neokaisareia bzw. Niksar: Es befindet sich nordöstlich von Tokat. 10-12 Stunden zu Fuß. Niksar war von Türken, Griechen und Armeniern bewohnt. Die Bevölkerungszahl ist ca. 10 000, und von denen sind 2-3000 Griechen. Sehr nahe bei dieser Stadt fließt der Lykos-Fluss. Er ist sehr nützlich für die Stadt. Er bewässert die Ebene und macht sie sehr fruchtbar. So sehr, dass oft die Früchte an den Bäumen bleiben und verrotten. Niksar produziert auch Getreide, Hülsenfrüchte und Seide; man züchtet Vieh. Niksar hatte Handelsaustausch mit Tokat, und der Hafen war Oinoe (?). In der Umgebung von Niksar haben viele Heilige gelebt. Es ist noch das Dorf Kirkoros erhalten. Es ist das Dorf des heiligen Gregorius Thaumaturgos. In einem anderen Dorf (ich erinnere mich nicht daran) lebte und starb Johannes Chrysostomos. Niksar ist der Sitz des Bischofs von Kolonia (?). Der ganze Kaymakamlık (Landkreis) von Niksar hat mehr als 100 griechische Dörfer. (Ich weiß es nicht, ich kenne sie nicht.). Die griechischen Einwohner von Niksar sind hauptsächlich Händler, aber nicht reich.

Der Sitz des Bischofs von Tokat befand sich in Neo-Kaisareia (heute Niksar). Die Stadt liegt am südlichen Rande des nordanatolischen Gebirges am Ufer des Flusses Lykus und auf den Hauptwege, der quer durch Anatolien läuft. Sie hat in der Kirchengeschichte Bedeutung als Ort des Konzils von 314 und als Geburtsort des heiligen Gregorios Thaumaturgos, des ersten Bischofs von Neo-Kaisareia. Evliya Celebi besuchte die Stadt 1672, und er berichtete kurz davon. Nach seiner Aussage soll sie 70 Schulen, sieben Klöster und 500 Geschäfte gehabt haben. Die Bevölkerungszahl betrug vor dem Ersten Weltkrieg ca. 4 000 Personen. Davon bildete die christliche Bevölkerung ein Viertel. Sie beschäftigte sich vor allem mit dem Seiden- und Reis-Handel.³³

³³ Encyclopaedia of Islam (Leiden 1995) 36.

1.1.2.NACHRICHTEN ÜBER FRÜHERE KIRCHENBAUTEN

Leider finden sich kaum Informationen, und es gibt kaum Publikationen, die ausführlich über Reste von Kirchengebäuden berichten. Es finden sich fragmentarische Auskünfte über die Kirchen in Antalya, zusammengestellt in einem Buch von einem ehemaligen Bewohner, P. P. Chatzipetrou, der bis 1922 dort lebte und später dieses Werk über Antalya verfasste: Nach dieser Publikation befanden sich dort vor dem großen Brand 1895 drei Kirchen, die dem hl. Demetrios, der Panaria und dem hl. Leontios geweiht waren. Während des Brands sind die Kirchen der hll. Demetrios und Leontios zerstört worden, und später wurden zwei weitere Kirchen nämlich der hll. Panteleimon und Georgios aufgebaut.³⁴ Weiter wird berichtet, dass es in Antalya vor dem Jahre 1922 fünf Kirchen gab: Hagia Panagia, die dem Tempelgang Marias gewidmet war, Hagios Panteleimon und die von der orthodoxen Gemeinde gegründeten Hagios Nikolaos,³⁵ Georgios und Alippios. Nur in den ersten zwei Kirchen wurde die Liturgie regelmäßig zelebriert, und zahlreiche Kapellen mit Heilwasser-Quellen, sechs Priestern und drei Metoichien (aus dem Heiligengrab-Kapelle in Jerusalem, aus dem Kykkos-Kloster auf Zypern und aus dem Sinai) befanden sich außerdem in der Stadt.

Für die vorliegende Arbeit war die Untersuchung der in Antalya und Tokat vorhandenen Ikonen die wichtigste Aufgabe. Ein weiterer Schritt wäre die Überprüfung und Vervollständigung der spärlichen Nachrichten über die bis 1922 bestehenden Kirchen, um gegebenenfalls Zusammenhänge mit den erhaltenen Ikonen zu erschließen.

³⁴ Chatzipetrou (1969) 31ff.: „Die Kirche des hl. Panteleimon ist von X. Erstratios Danieloglu gegründet, und ist auch ein Krankenhaus daran angeschlossen, das gleichzeitig als Schule benutzt wurde. Die Kirche Hg. Alippios ist von Efraim Danieloglu gegründet. Beide befanden sich im Stadt-Distrikt Yeni Mahalle, der außerhalb der Stadtmauer lag. S. 79: Eine byzantinische Kirche Hagia Irene aus dem 7. Jh. wurde im Brand des Jahres 1895 zerstört und hatte später als Moschee gedient (Cumalı Camii). Dabei sind auch weitere drei Kirchen verbrannt worden. Die Bevölkerungszahl der Stadt betrug 35 000 und ein Drittel davon waren orthodoxe Christen. Die Frauen sprachen meistens türkisch, und in jedem Haus war eine private Ikonenecke anzutreffen“.

³⁵ In der Nikolaos-Kirche gab es eine Kopie der Ikone der Maria Kykkos, auf Zypern, und aus diesem Grund war dieser Typus auch häufig abgebildet. Nach 1922 ist diese Ikone nach Griechenland gebracht worden. Dazu fanden sich auch wunderwirkende Ikonen von den heiligen Georgios und Panteleimon, in: Chatzipetrou (1969) 36.

1.2. SCHLUSSBEMERKUNG

Griechische Gemeinden konnten wie in Kappadokien auch am Inneren Pontus ihre Existenz von den byzantinischen bis zu der osmanischen Zeiten behalten.³⁶ Diese Menschen waren im Hinblick auf Sprache und Religion zwar durch eine konservative Volkskultur geprägt. Dennoch waren sie so flexibel und offen, dass sie ihre traditionelle Lebensweise mit moderner, fortschrittlicher Lebensweise verbanden, d.h. sie haben ihre Traditionen, die sie von alters her pflegten, mit den Entwicklungen und Veränderungen der Zeit in Einklang gebracht.³⁷ So etabliert sich 19. Jahrhundert unter der griechisch-orthodoxen Bevölkerung allmählich ein Groß- und Kleinbürgertum, das zum großen Teil seine traditionellen Eigenschaften in der Lebens- und Denkweise bewahrte.³⁸

Die Mannigfaltigkeit des Volkskörpers des Osmanischen Reiches stellt ein buntes Mosaik mit weitgehenden ethnischen, sprachlichen und religiösen Verschiedenheiten dar. Es ist besonders zu berücksichtigen, dass es im Osmanischen Reich eine viel größere kulturelle Heterogenität gab als in den europäischen Staaten vom 17. bis 20. Jahrhundert. Die unterschiedlichen religiösen und ethnischen Volksgruppen der osmanischen Gesellschaft waren dicht miteinander verflochten. Unter den griechisch-orthodoxen Bewohnern Zentralanatoliens gab es nicht wenige, die im Alltagsleben Türkisch sprachen und ihren Kindern türkische Namen gaben. Die griechische Sprache wurde nur in der Liturgie benutzt.

Im 19. Jahrhundert beherrschten die nationalen Bewegungen auch die osmanischen Länder, beispielsweise 1821 die Gründung Griechenlands, danach die Schaffung der autonomen Fürstentümer Serbien und Bulgarien 1830 und 1878. Nach dem Ersten Weltkrieg (1914-1918) und dem folgenden Unabhängigkeitskrieg der Türken zwischen 1919 bis 1922 wurde 1923 der Friedensvertrag von Lausanne geschlossen. Danach ist die Türkei völkerrechtlich anerkannt worden. Es wurde ein Bevölkerungsaustausch zwischen der Türkei und Griechenland vereinbart und durchgeführt. Die Griechen von Istanbul und die Türken von Süd-Thrakien sind von diesem Austausch ausgenommen worden. Die sehr komplizierte geschichtliche Szene erschwert auch die Erforschung der Ikonen in den Museen in Antalya und Tokat. Menschen aus diesen Städten waren unter den möglichen Besitzern, Stiftern, Auftraggebern oder Malern der Ikonen, die sich zur Zeit

³⁶ The Coastline of Asia Minor; from Pontus to the Mediterranean. 23-26. In der Mitte des 19. Jh.s dürften in Kleinasien ca. 1000 griechisch-orthodoxe Gemeinden gewesen sein. In Pontus mit seinen elf Städten, 41 Stadtbezirken und 1413 Dörfern befanden sich 1131 Kirchen, zwölf Mönchsklöster und zehn Nonnenklöster.

³⁷ Augustinos (1997) 23f.

³⁸ Augustinos (1997) 8-11.

in den Museen von Antalya und Tokat befinden, und die Rekonstruktion der ehemaligen Gegebenheiten erfordert umfangreiche Detailarbeit.

KAPITEL 2

2. ALLGEMEINES ZU BEGRIFF, GESCHICHTE UND KÜNSTLERISCHER ENTWICKLUNG DER BYZANTINISCHEN IKONEN

In diesem Kapitel handelt es sich um einen Überblick über die allgemeine Geschichte der Ikonen im Rahmen der byzantinischen Kunstgeschichte. Zunächst wird eine Begriffsbestimmung der Ikone versucht und ihre Lehre und Verwendung vorgeführt. Anschließend erfolgt eine skizzenhafte historische Übersicht über die Stilrichtungen der byzantinischen Ikonenmalerei. Da jedoch der zahlenmäßig vermutete Ikonen-Bestand aus jeder byzantinischen Periode nicht in gleicher Dichte, vielmehr in sehr geringer Anzahl erhalten ist, wird versucht, die historische Entwicklung der byzantinischen Malerei ergänzend mit Hilfe von gleichzeitigen Wandmalereien und Mosaiken zu klären.³⁹

2.1 ZUM WESEN DER BYZANTINISCHEN IKONEN



Das Wort „Ikone“ kommt vom griechischen *Eikon* und bezeichnet im Allgemeinen jedes Bild bzw. jedes Abbild. Im Gebrauch in den modernen Sprachen und in der kunstwissenschaftlichen Fachsprache ist es auf tragbare Bilder, die meistens auf eine Holztafel gemalt sind, beschränkt,⁴⁰ die ein Ereignis oder eine Person aus biblischen Zusammenhang oder eine Heilige bzw. einen Heiligen darstellen. Die Themen stellen meistens einen alt- und/oder neutestamentlichen Inhalt oder Geschehnisse aus den Apokryphen (z. B. aus dem Protoevangelium von Jakobus mit der Erzählung des Marien-Lebens) vor. Dazu kommen neben verschiedenen historischen, sozialen und geographischen Ereignissen der nachbiblischen Zeit, der Realgeschichte, die für das religiöse Leben und die Kirche vom großer Wichtigkeit waren und kanonisiert wurden, neue Themen (z. B. das Fest der Orthodoxie, am 1. Fastensonntag, Kreuzerhöhung, am 14. September, lokale

³⁹ Weitzmann (1974) 11 und 16. Die Mehrzahl der heute erhaltenen Ikonen reicht nicht über das 13. Jh. zurück, und die Stücke, die aus früheren Perioden entstammen, sind besonders selten. Sie befinden sich zumeist im Katharinen-Kloster auf dem Sinai. Erst mit dem 11. und 12. Jh. ist eine zusammenhängende Entwicklung der Ikonenmalerei sichtbar. Wiederum ist die Mehrzahl der aus diesem Zeitraum erhaltenen Ikonen im Besitz des Katharinen-Klosters. Vom 13. Jh. an ist eine größere Anzahl aus verschiedenen Regionen des griechisch-orthodoxen Kulturkreises – z. B. aus Griechenland, weiteren Balkanländern, Russland, dem Nahen Osten – erhalten.

⁴⁰ In der Gegenwart ist das Wort in den nichtorthodoxen Religionen so gut wie nicht (mehr) im Gebrauch, es haben sich andere Bezeichnungen gebildet (im Deutschen z. B. Andachtsbild).

Wundererscheinungen) hinzu. Ikonen können aus verschiedenen Materialien bestehen (aus Elfenbein, Steatit (Speckstein), Mosaik, Email, Marmor, Keramik, Papier etc.) und in unterschiedlichen Größen hergestellt werden.⁴¹ Es sind allein der Inhalt und die Ausführung der Darstellung, die sie als Ikonen qualifizieren. Die Figuren sind mehr oder weniger frontal angeordnet. Sie sind dem Betrachter konfrontiert und ermöglichen dadurch die Kommunikation zwischen dem Abbild und dem Betrachter.

In der Forschungsgeschichte betont die formale Definition der Ikone vor allem die Auffassung, dass sie ein *Simulācrum*⁴² sei, das das Charakteristikum oder die Charakteristika ihres Sujets reflektiert; jedoch mit gewissen Unterschieden.⁴³ Sie gibt nicht die exakte Erscheinung des Archetypus (d.h. Christus, Maria, Heilige usw.) wieder, sondern enthält Elemente bzw. Eigenschaften der Ähnlichkeit (*Resemblance*) und der Unähnlichkeit (*non-Resemblance*) zugleich. Die Ähnlichkeit mit dem Archetypus ist ein wesentlicher Aspekt, der die innere Bedeutung der Ikone erkennen lässt. Diese Art der Ähnlichkeit liefert die sakrale Schönheit des Dargestellten, und sie ist ein wichtiges Charakteristikum, um das Göttliche zu vermitteln.⁴⁴ Das auch ebenso wichtige Prinzip der Unähnlichkeit deutet auf eine Welt, die anders als die uns umgebende Welt ist. Also gibt diese nicht die gegenwärtige Erscheinung der Welt wieder; dabei ist das Ziel, sich auf die himmlische Welt zu beziehen, zu der wesentlich die Sujets der Ikonen gehören. Wenn der Betrachter sie verehrt, wird die Ehrfurcht dem Archetypus, der durch die Ähnlichkeit illustriert wird, bezeugt. Die Gläubigen lobpreisen mit ihrer Verehrung die auf den Ikonen dargestellten Personen. Somit ist die Verehrung und die Ehre, die den Ikonen geschenkt wird, in Wirklichkeit auf die abgebildeten Heiligen gerichtet. – Die Ikonen werden auch als Gedenken an die Dargestellten betrachtet. Die streng determinierte Malweise ist zugleich eine Besonderheit – innerhalb der Grenzen von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit – und verhindert und schützt die byzantinische Malerei vor unendlichen stilistischen Interpretationen, Variationen und auch Deformationen.⁴⁵

⁴¹ Galavaris (1981) 1 und 8f. – In der vorliegende Arbeit sind alle 68 Beispielen jedoch rechteckige Tafelbilder aus Holz.

⁴² In diesem Zusammenhang ist das lateinische Wort *Simulācrum* – i.e. *likeness, image, portrait, statue, symbol, semblance* – als die Ähnlichkeit der Dargestellten zu interpretieren; Chatzidakis/Grabar (1965) 4.

⁴³ Belting (1990) 164.

⁴⁴ Ouspensky/Lossky (1952) 25f.

⁴⁵ Chatzidakis/Grabar (1965) 4.

Es finden sich private und öffentliche Ikonen, mit jeweils unterschiedlichen Funktionen. Sie sprechen alle Schichten der Gesellschaft an. Gemeinsamer Zweck ist die Verehrung der heiligen Personen als die Vermittler bzw. Fürsprecher für die Erlösung. Interzession war für die Byzantiner die Hauptaufgabe der Ikonen. Damit hängt auch ihre apotropäische und Schutzfunktion zusammen. Die erfüllte Schutzfunktion war das Wunder, welches in Wunderberichten erwähnt und auch gefeiert wurde; meistens sind diese Gegenstand den Heiligen-Viten und umranden auf Vita-Ikonen oftmals die Gestalten der Heiligen in eigenen Bildfolgen szenisch. In der persönlichen Sphäre wurden sie als Heilmittel gebraucht und in der Spätzeit sogar als Vermögensanlage als Zeichen persönlichen Reichtums betrachtet bzw. konsumiert.⁴⁶

Die Ikonen hatten einen Platz in der öffentlichen Sphäre der Kirche sowie in dem privaten Haus; sie verknüpften beide.⁴⁷ Das feierliche Umhertragen besonders verehrter Ikonen in den Prozessionen verband die Stadtbewohner zu einer Gemeinschaft spätestens seit dem neunten Jahrhundert. Bekannt ist ihre Rolle als Palladia⁴⁸ bei kriegerischer Bedrohung oder in Notzeiten; im Gottesdienst stifteten sie in der Liturgie die Gemeinschaft der Gläubigen, und sie dienten im intimen häuslichen Raum der privaten Frömmigkeit.

Rede, Predigten, Chroniken, Ekphrasis, Gedichte, Heiligen-Viten und Wunderlegenden können als Informationsquelle über die Ikonen dienen.⁴⁹ Darüber hinaus können auch die verschiedenen liturgischen und administrativen Typika, die den Alltag in Klöstern regulieren, und die privaten oder kirchlichen Inventarbücher Auskünfte über Ikonen vermitteln.⁵⁰

2.2 GESCHICHTE DER BILDGATTUNG IKONE

Im Folgenden wird kurz die Periodisierung der Ikonenmalerei skizziert, wie sie die wissenschaftliche Forschung herausgearbeitet hat. Dabei bilden neben allgemeinhistorischen vor allem kirchengeschichtliche Ereignisse wichtige Datierungspunkte, gleichzeitig wird ihre parallel laufende künstlerische Entwicklung beschrieben.

⁴⁶ Oikonomides (1991) 35-45.

⁴⁷ Cormack (1997) 104.

⁴⁸ Cameron (1981) 208-16; Parry (1996) 7. – Zum Beispiel wurde die Abbildung Christi Kamuliana 574 nach Konstantinopel transportiert und diente als kaiserliches Palladium; es wurde in Kriegen in der Stadt in Prozessionen umhergetragen.

⁴⁹ Ševčenko (1991) 45; Mango (1972/1986) Siehe auch die Einleitung, Seiten XI-XIV.

⁵⁰ Ševčenko (1991) 45-48.

2.2.1 VORKONSTANTINISCHE PHASE (312/13)

Es ist relativ schwierig, die exakte Entstehungszeit der christlichen Bilder festzulegen; jedoch ist es sicher, dass sich christliche Darstellungen um das dritte Jahrhundert sowohl etabliert hatten, als auch weit verbreitet waren.⁵¹ Der Entstehungs- und Entwicklungsprozess liegt in einem Zeitraum vom fünften bis zum achten Jahrhundert.⁵² Mit Hilfe der erhaltenen Kunstwerke lässt sich erweisen, dass und wie die Gläubigen christliche Bilder in unterschiedlichen Formen und Kontexten verwendet haben.⁵³ So können die frühesten christlichen Darstellungen in den Katakomben in Rom (Domitilla, Calixtus, Pricilla u.a.) wegen ihrer topographischen, stilistischen und ikonographischen Eigenschaften in den Zeitraum um 200 datiert werden.⁵⁴ Die ersten Sarkophage mit christlichen Themen in Rom und in der Provinz gehören in die Zeit um ca. 270/80⁵⁵; die Wandmalereien der Taufkapelle in der römischen Garnisonstadt Dura Europos am Euphrat an der persischen Grenze sind 232/33-236 datiert.⁵⁶

⁵¹ Ousterhout/Brubaker (1995) 3.

⁵² Belting (1990) 164.

⁵³ Grabar (1968) 7; Milburn (1988) 9f.

⁵⁴ Koch (1995) 86f.; insbesondere siehe Koch (2000) 132-198 (Die figürlichen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament sind ausführlich behandelt); Grabar (1968) 7.

⁵⁵ Koch (2000) 224f. und als eine gründliche Zusammenfassung siehe 621-630.

⁵⁶ Grabar (1968) 7f., 12, 15-19. – Die Malereien in den römischen Katakomben stellen die folgenden Themen vor: Daniel in der Löwengrube, die Arche Noah, die Auferweckung des Lazarus, die Huldigung der Magier. Hier und auf Sarkophagen ist die Geschichte Jonas in mehreren aufeinander folgenden Episoden wiedergegeben. Die Absicht dieser schematisch ausgeführten Malereien war nicht Repräsentation, sondern Deutung der Geschehnisse. In anderen Worten ereigneten sich in der paläochristlichen Kunst im Lichte der erhaltenen Beispiele, die lediglich zum Sepulkral-Bereich gehören, Abbrüviaturen oder lakonische Bild-Zeichen. Es dominieren Schutz- und Rettungsillustrationen aus dem Alten Testament; allerdings finden sich auch Beispiele für Christus als Thaumaturgos: die Auferweckung des Lazarus. Die Katakomben und Sarkophage des vierten Jh.s zeigen die Wundertaten Christi vermehrt. Die frühen Maler gaben eine einzige Szene aus der Kindheit Christi wieder – die Huldigung der drei Magier (5. Januar) –, welche den ganzen christologischen Zyklus vertrat. Der Hinweis auf die Erlösung ist dann teilweise durch die Darstellung der Erbsünde mit Adam und Eva, getrennt von einem Baum mit der Schlange, angedeutet. – In der Taufkapelle von Dura Europos unterscheiden sich die Malereien von den ikonographischen Ensembles der Katakomben, und die Themen und ihre Anordnung verraten den dogmatischen Charakter dieser Malerei. Unter den dargestellten Themen befinden sich: Die Samariterin am Jakobsbrunnen, Christi Gang auf dem Wasser, also Themen, die sich auf Wasser beziehen, David und Goliath, die Auferstehung Christi, die durch die Frauen am leeren Grabe angedeutet ist.

Dies sind die ersten Beispiele christlicher Darstellungen. Die Abbreviaturen oder Bild-Zeichen sind hinsichtlich ihrer semantischen Werte von zweierlei Art. Eine begrenzte Zahl bezieht sich auf zwei Haupt-Sakramente: Taufe und Eucharistie. Die Mehrheit sind Schutz- und Rettungsandeutungen für verstorbene Gläubige.⁵⁷ Die frühchristliche Kunst vor dem Mailänder Edikt (313) zeigt Christus allegorisch mit wenigen persönlichen Wesenszügen, zum Beispiel als der „Gute Hirte“, der ein Lamm über den Schultern trägt, oder als Philosoph.

Außerdem knüpft die malerische Technik an die griechisch-römische Porträtmalerei an, wenn sich auch die Ikonen innerhalb des christlichen Kontextes mit anderen Inhalten füllen.⁵⁸

Nur wenige Ikonen aus der frühchristlichen Zeit sind erhalten geblieben. Diese sind in enkaustischer Technik gefertigt und werden in das sechste und siebte Jahrhundert datiert.⁵⁹

2.2.2 OSTRÖMISCHE PHASE (312/13 BIS ZUM ANFANG DES SECHSTEN JAHRHUNDERTS)

Mit dem Mailänder Edikt des Kaisers Konstantin (327-337) im Jahre 313, das den Christen Glaubens- und Praktizierfreiheit ihrer Religion erlaubte, und danach mit einem weiteren Erlass des Kaisers Theodosius II. (379-395) wurde im Jahre 380 das Christentum Staatsreligion. In der Folge geschahen bedeutende Umgestaltungen. Kirchen und andere kultische Bauten entstanden an den heiligen Stätten im Römischen Reich und wurden mit religiösen Objekten, Reliquien und

⁵⁷ Grabar (1968) 10f. – Themen, die sich unter den Schutz- und Rettungsverheißungen befinden, sind zum Beispiel: Die Sintflut und die Erhaltung bzw. Rettung Noahs, Isaak und Abraham mit der Befreiung Isaaks, die Befreiung Daniels aus der Löwengrube, die Rettung der drei hebräischen Jünglinge aus dem Feuerofen, die Auferweckung des Lazarus, der geheilte Gichtbrüchige mit seinem Bett. Wenn diese stark schematisch in den Katakomben gemalten oder auf die Sarkophage gemeißelten Szenen für einen gewissen Toten bestimmt sind, haben sie die gleiche Bedeutung wie das Begräbnisgebet, die *commendatio animae*.

⁵⁸ Weitzmann (1978) 8; Weitzmann, K. *Treasury of Icons*. New York 1966; Forsyth, G.H. and Weitzmann, K. *The Monastery of St. Catherine at Mt. Sinai*. Ann Arbor 1973; Manafis, K.A. (Ed.), *Sinai: Treasures of the Monastery of St. Catherine*. Athens 1990; Belting (1990) 103-116. – Bemerkenswert sind realistisch gemalte Porträts, die bereits im Zeitraum vom 1. bis zum 4. Jh. auf die Mumien in Ägypten gelegt waren. (Vgl. z. B. das Brüder-Tondo aus Antinoöpolis (die heutige Stadt von Shaikh Abada in Ober-Ägypten), 3. Jh., im Ägyptischen Museum Kairo; ein Mumienbildnis aus dem 4. Jh., Dumbarton Oaks, Washington.) Diese Porträts sind auf Holz oder auch auf Leinwand in enkaustischer Technik aufgemalt und nach dem Tod auf die Mumie gelegt. In der Forschungsgeschichte betrachten einige Wissenschaftler die sogenannten Fayyum-Porträts als die möglichen Vorläufer der byzantinischen Ikonen.

⁵⁹ Manafis (1990) 91; Weitzmann (1966) 10.

Bildern geschmückt. Schon christliche Theologen des dritten Jahrhunderts betonten im Gefolge des alttestamentlichen Bilderverbots aber, dass jedes Bild, das zur Verehrung Gottes und der Heiligen verwendet werde, streng abzulehnen sei.⁶⁰ Trotzdem entwickelte sich eine positive Einstellung zu christlichen Bildnissen nach der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts. Die Kirche billigte die Verwendung und Nutzung von Bildern mit neutestamentlichem Inhalt überwiegend aus didaktischen Gründen für die weitgehend analphabeten Gläubigen.

Seit der Mitte des dritten Jahrhunderts spielten die christlichen Darstellungen im Leben der Gläubigen zunehmend eine Rolle.⁶¹ Sie regten den Betrachter an, das tugendhafte Leben der Heiligen anzuschauen und nachzuleben und sie für sich als Vermittler der Gnade Gottes anzurufen. Die Abbildungen Christi und der Heiligen galten für Petitionen empfangsbereit.⁶² Als Devotionalien haben Bilder und Reliquien von Heiligen übernatürliche Kräfte, auch für das irdische Leben Wunder zu wirken, z. B. von Krankheiten zu heilen. Die Kirchenväter ließen, ohne näher und exakt den Unterschied zwischen der Ikone und dem Götzenbild zu begründen, die Verwendung der christlichen Darstellungen sowohl als Lehr-Instrumente als auch als Kultobjekte zu.

Einige Ikonen sind als magische Bilder mit einer wundersamen Herkunft betrachtet und verehrt worden, wie zum Beispiel die als authentisch angesehene Bilder von Christus und Maria. Man hielt sie für wundertätig und mit Heilkraft ausgestattet wegen ihres als *Acheiropoietos* – ohne Hand gemachten – Ursprungs. Zu diesen heiligsten Ikonen gehören die dem Maler-Evangelisten Lukas zugeschriebenen frühen Bilder der Maria mit dem Christus-Kind. Zu Ende des vierten und im fünften Jahrhundert ist eine Zunahme der Zahl der Legenden über wundertätige Ikonen und über ihre übernatürlichen Kräfte zu beobachten.⁶³

Die theologischen Texte des frühen vierten Jahrhunderts berichten über die Praxis der *Proskynesis* – der Verehrung der Ikonen durch die Verbeugung – in vielen Kirchen. Im fünften Jahrhundert ähnelten sich die höfischen Zeremonien und die Liturgie, z. B. bei den Prozessionen. Die Art und

⁶⁰ Kitzinger (1954) 87.

⁶¹ Ebd.

⁶² Parry (1996) 7.

⁶³ Kitzinger (1954) 94.

Weise der Verehrung, die dem Kaiser gebührte, galt auch den christlichen Bildern.⁶⁴ Quellen seit dem Ende des sechsten Jahrhunderts, das ist die unmittelbare nachjustinianische Ära, erwähnen das Vorhandensein, die Verwendung und den wachsenden Kult der Ikonen, ihren Gebrauch als Devotionalien, als Apotropäia und Palladia für alle Gegebenheiten des damaligen Lebens, z. B. für die Städte oder die Kriegsheere.⁶⁵

2.2.3. FRÜHBYZANTINISCHE PHASE (527-726/30-843)

Dennoch gab es eine gewisse Opposition auch in der frühchristlichen Periode zu beobachten, so in den Werken von Tertullian und Eusebius.⁶⁶ Bis zum achten Jahrhundert ist die Haltung der Theologen und der Kirche gegenüber den Ikonen jedoch nicht klar definiert und verbindlich praktiziert worden.⁶⁷ Am Ende des sechsten Jahrhunderts haben die byzantinischen Kaiser durch den Ikonen-Kult ihre Autorität gestärkt. Die Zeremonien zur Verehrung der Ikonen und die für die Person des Kaisers ähnelten sich weiterhin.⁶⁸

Das siebte Jahrhundert bezeugt eine vielfältige Verwendung der Ikonen auch im täglichen Leben: man kann sogar einen Übergang vom heiligen Bild zum Schmuck feststellen, wenn

⁶⁴ Parry (1996); Kitzinger (1954) 90. – Ein Beispiel ist aus dem kaiserlichen Zeremoniell der römischen Zeit anzuführen: Während der Feier anlässlich des Jahrestages der Gründung Konstantinopels wurde ein Porträt des Kaisers Konstantin des Großen herbeigetragen, und der derzeitige Kaiser verbeugte sich davor.

⁶⁵ Kitzinger (1954) 95ff.; Haldon (1990). 403-406.

⁶⁶ Parry (1996) 5; Mango (1972/86) 16-18, 41-43: – Ein Brieffragment von Eusebius an die Augusta Konstantia, ein Bildnis Christi betreffend. Für den Gesamttext siehe PG 20, 1545-1549; Tertullian, *De Idololatria*, tr. J.H. Waszink. Leiden 1987; Giakalis (1994) 24-26. Als erstes ist die Bibelstelle *locus classicus* Exodus 20, 4 (Bildnisverbot) erwähnt. Eine weitere Quelle zu dem Thema ist ein Fragment aus dem Testament des Epiphanius von Zypern. Dazu siehe Holl, K. Die Schriften des Epiphanius gegen die Bildverehrung, in: *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, 11, 2 (1928) 363.

⁶⁷ Parry (1996) 5.

⁶⁸ Parry (1996) 8; Cameron (1981) 223; Ebd. 212f. und 217: Justinian II. (565-578) ist im kaiserlichen Palast in Konstantinopel gekrönt worden; jedoch ist diese Zeremonie bald auf die Hagia Sophia übertragen worden, und sie blieb dort durch die ganze byzantinische Geschichte der Ort der Krönung. Während des 6. Jh.s entwickelte sich die byzantinische Inauguration in einem komplexen, hoch entwickelten religiösen Ritual, das von dem Patriarchen in der Haupt-Kirche ausgeführt wurde. Die Inauguration Justins II. zeigt als Steigerung eine gleichgewichtige Verbindung von säkularen Elementen mit religiösen. Dieser Kaiser fügte den Titel Christi „König der Könige“ in die Liturgie ein, und er machte auch in seinen Bauprogrammen die zwei Vorstellungen des Königs als das Abbild Christi und Christus als *rex regnantium* deutlich.

gestickte Abbildungen der Heiligen auf den zeremoniellen Gewändern der byzantinischen Aristokratie auftreten, auch wenn dabei der religiöse Aspekt durchaus mitzudenken ist.⁶⁹

Einer der Wendepunkte dieser Periode vor dem Bilderstreit ist das Quinisextum (oder die Trullanische Synode) des Jahres 692 mit seinem 82. Kanon. Darin wurde Folgendes festgelegt: es sei verboten, Christus in Lammgestalt darzustellen; denn Gott habe sich durch die Inkarnation den Menschen in Menschengestalt offenbart.⁷⁰ Später haben die Kirchenväter des VII. ökumenischen Konzils von Nikaea 787 die Art und Weise der Verehrung verbindlich festgelegt. Dann wurde im antiphotianischen Konzil von 869-870 die Verehrung der Abbildungen Christi obligatorisch.⁷¹

Aus diesem Zeitraum sind Ikonen aus kostbaren Materialien erhalten geblieben; besonders wertvoll waren Elfenbein-Diptychen. Die wenigen erhaltenen Ikonen dieses Zeitraums aus Holz, die sowohl in Enkaustik- als auch in Tempera-Technik ausgeführt wurden, haben sich im Besitz des Katharinen-Klosters auf dem Sinai erhalten. Unter den weiteren Beispielen dieser Periode sind gewebte Ikonen als Wandbehang, Mosaik-Ikonen sowie Fresken an den Kirchenwänden anzutreffen.⁷² Vorwiegend sind Christus- und Marien-Typen abgebildet; daneben sind auch eine Anzahl von Heiligen dargestellt.

Zusammenfassend fand die erste bemerkenswerte Zunahme der Ikonen-Verehrung und die Intensivierung des Bildkultes während des Zeitabschnittes von der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts bis zum Bilderstreit (725-843) statt.⁷³ Die Übergangsperiode von der frühbyzantinischen Phase zur mittelbyzantinischen ist von einer gravierenden, die weitere Entwicklung unterbrechenden Episode bestimmt.

⁶⁹ Parry (1996) 8; Vasiliev (1964) 256.

⁷⁰ Parry (1996) 10; Cutler/Spieser (1996) 46f.; Weitzmann (1997) 123; Belting (1990) 175f.; Cameron (1992) 2.

⁷¹ Ouspensky Bd. 2 (1992) 212.

⁷² Cameron (1992) 5f.; Weitzmann (1987) 7-23; Weitzmann (1978) 8-12. – Ein Beispiel ist das Elfenbein mit der Geburt Christi und der Huldigung der Magier, das sich im British Museum, London, befindet und in das 6. Jh. datiert wird. Ein weiteres aus dem 6. Jh. ist eine Weberei, die die thronende, von Engeln flankierte Maria zeigt und im Cleveland Museum of Art aufbewahrt wird. Unter den weiteren Beispielen befinden sich die Fresken der Kirche Santa Maria Antiqua in Rom oder das Fresko der von Heiligen flankierten thronenden Maria in der Grabkapelle der Comodilla-Katakomben in Rom, nach 528, und die Mosaiken der Demetrios-Kirche in Thessaloniki als ortsfeste Ikonen, aus dem 7. Jh.

⁷³ Cameron (1992) 2.

2.2.4 DER BILDERSTREIT (726-787; 815-843)⁷⁴

Wie oben bereits angeführt, gab es seit der frühchristlichen Zeit unter den Theologen keine einhellige Meinung zum Gebrauch der Bilder. Im achten Jahrhundert eskalierte diese zwiespältige Situation im Bilderstreit zugunsten der Ikonoklasten.

2.2.4.1 ERSTE PERIODE (726-787)

Während der Herrschaft des Kaisers Leo III. (717-741) fand 726 eine heftige Konfrontation zwischen den Ikonophilen und Ikonoklasten über die Verehrung und Verwendung der christlichen Bilder statt, die durch die Entfernung eines Christusbildes von dem Chalke-Tor im Kaiser-Palast in Konstantinopel verursacht wurde, und diese Auseinandersetzung erschütterte im achten und neunten Jahrhundert Byzanz. Kurz darauf wurde 730 ein offizielles Edikt, das die Verwendung und Verehrung der Ikonen verbot und ihre Zerstörung forderte, erlassen. Unter Leos Sohn Kaiser Konstantin V. (740-775) wurde die staatliche Politik repressiver. Das Konzil von Hieria 754 billigte und beschloss den Ikonoklasmus. Nach Konstantins Tod 775 wurde sein Sohn Leo IV. Kaiser (775-780), dessen Frau Irene eine Ikonophile war. Leo IV. ist 780 gestorben, und anstatt seines unmündigen Sohnes Konstantin VI. (780-797) wurde Irene Regentin. Die Kaiserin führte die Ikonen wieder ein. Das VII. ökumenische Konzil in Nikaea 787 beschloss die Bilderverehrung wieder; insbesondere bemühte sich das Konzil um eine theologisch verbesserte und erweiterte Bilderlehre. Die Argumente der Kirchenväter wurden zusammengetragen, neu interpretiert und in einem allgemeinen Kanon formuliert. Es

⁷⁴ Es findet sich eine sehr umfangreiche Literatur über den Bilderstreit; genannt seien die folgenden Abhandlungen: Menges, H. Die Bilderlehre des heiligen Johannes von Damaskus (1937); Baynes, N.H. The Icons before Iconoclasm, in: The Harvard Theological Review 44 (1951) 93-106; Ladner, G. The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy, in: DOP 7 (1953) 1-53; Mango, C. Antique Statuary and the Byzantine Beholder, in: DOP 17 (1963) 54-75; Barnard, L.W. The Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy (1974); Kotter, B. (Hrsg.) Die Schriften des Johannes von Damaskos III. (1975); Konstantin, J. St. John of Damascus on the Veneration of Icons, in: Journal of the Moscow Patriarchate 8 (1976) 69-72; Wharton-Epstein, A. The 'Iconoclast' Churches of Cappadocia, in: A. Bryer and J. Herrin (Ed.): Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies (1977) 103-111; Thümmel, H-G. Der byzantinische Bilderstreit. Stand und Perspektiven der Forschung, in: J. Irmscher (Hg.), Der byzantinische Bilderstreit (1980) 9-40; Brown, P. A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy, in: EHR 88 (1973) 1-35; Thon, N. Die Grundgedanken der Apologie des hl. Johannes von Damaskus für die Bilder, in: Hermenia 3, Heft 4 (1987) 192-99; Weitmann, P. Sukzession und Gegenwart (1997) 134-176; Talbot, A.-M. (Ed.) Byzantine Defenders of Images: Eight Saints' Lives (1998).

verdammt die Beschlüsse der Vorgängersynode von Hiereia 754. Damit war offiziell die erste Periode des Bilderstreites beendet.⁷⁵ Die Aussöhnung fand dennoch wirksam nur unter dem Klerus und der monastischen Hierarchie statt; weitere soziale Schichten der byzantinischen Gesellschaft, wie die Armee, blieben zunächst davon ausgeschlossen.

Johannes von Damaskus (ca. 665-ca. 749), Theodoros Studites (ca. 759-826) und der Patriarch Nikophoros (758-828) waren die drei Theologen, die als Autoritäten für die Entwicklung einer Apologie der Ikonophilen zugunsten der christlichen Bilder während der zwei Perioden des Bilderstreites (726-787 und 813-843) wichtig waren.⁷⁶ Der bedeutendste Ikonen-Verteidiger während dieser ersten Phase war Johannes von Damaskus. In dem Zeitraum zwischen 726-733 verfasste er seine drei Bilderreden⁷⁷ zur Verteidigung der christlichen Bilder. Seine Werke sind der erste systematische Versuch, die Lehre der christlichen Bilder zu entwickeln und auszubauen.⁷⁸

2.2.4.2 ZWEITE PERIODE (813-843)

Die Regierungszeit Kaiser Leos V. (813-820) war eine Friedenszeit von 787 bis 813. Ein weiteres Kirchen-Konzil wurde 815 einberufen, das die Beschlüsse des VII. ökumenischen Konzils in Nikaea zurückwies und das Konzil von 754 wieder anerkannte. Später rief Michael II. (821-829) die ins Exil geschickten Ikonophilen zurück. Jedoch fand unter seinem Sohn Theophilus (829-842) eine neue Verfolgungs-Welle statt. Nach dessen Tod 842 übernahm die Witwe Theodora für den unmündigen Sohn Kaiser Michael III. (842-867) die Regentschaft und setzte am 20. Januar 842 mit Hilfe des Patriarchen Methodius (843-847) die Ikonen endgültig wieder ein. Im März 843 wurde die Wiederherstellung der Bilder auf einer Synode dekretiert und die Beschlüsse des VII. Konzils von Nikaea erneut bestätigt. Der Sonntag der Wiedereinsetzung wurde als „Fest der Orthodoxie“ zelebriert und im liturgischen Kalender verankert.

Als Schlussfolgerung des Bilderstreites haben die Ikonophilen eine theoretische Rechtfertigung der Bilderverehrung geliefert. Eine Kanonbildung war auch unverzichtbar. Die Theologen haben

⁷⁵ Parry (1996) 133; Barnard (1974).

⁷⁶ Parry (1996) 5.

⁷⁷ Kotter (1975) 1. – „Reden“ ist die in der Literatur allgemein übliche Übersetzung von λόγοι; sie will nicht bedeuten, dass es sich um vorgetragene Reden handelt, sondern um Erläuterung und wissenschaftliche Klärung dogmatischer Sachverhalte.

⁷⁸ Parry (1996) 11; Elsner (1988) 473-477; Weitmann (1997) 116-128.

die Schriften der frühen Kirchenväter des vierten Jahrhunderts wie die Basilius' des Großen, Gregors von Nyssa und Gregors von Nazianz (des Theologen) neu gelesen und neu interpretiert; als Beispiel seien die Worte von Basilius dem Großen betrachtet: Die Ehre, die dem Bild erwiesen werde, übertrage sich auf den Archetypus. Das Bild sei eigentlich durchschaubar und wie ein Fenster, durch welches die Kommunikation zwischen dem Betrachter und dem Dargestellten möglich werde. Ferner gehöre die Assoziation zwischen dem Abbild und dem Urbild, die im Betrachter hervorgerufen werde, zur Privatsphäre. Das Bild ähnele dem Urbild nicht in Bezug auf das Essentielle, sondern nur in Bezug auf die Namen und die charakterisierenden Eigenschaften des Urbildes. Dieser Unterschied war bereits während des VII. Konzils von Nikaea 787 betont und kanonisiert worden.

Das Konzil legalisierte die Bilderverehrung und erteilte eine verbindliche Anleitung in Bezug auf ihre Funktion und Verwendung.⁷⁹ Als Konsequenz konnte die legitime, gerechtfertigte Verehrung der Ikonen von einer absoluten Anbetung unterschieden werden. Dabei wird ihre pädagogische Hilfe insbesondere für die unausgebildeten Gläubigen betont, damit eine interaktive, permanente Kommunikation mit den Heiligen ermöglicht wird.⁸⁰ Dazu stimulieren die Ausmalung der Kirchenwände mit Heiligen oder heiligen Geschehnissen neben der Liturgie und Predigten die unmittelbare Beziehung der Betrachter zum Heiligen: Es ist einleuchtend, dass komplizierte theologische Begriffe mit ihrer Hilfe einfach und besser zu verstehen und zu vermitteln sind. Die Ikonen befähigen einfache Menschen, das Göttliche zu erreichen, und sie regen sie an, das tugendhafte Leben der Heiligen ins Gedächtnis zu rufen. Während des VII. Konzils sind die Ikonen des hl. Demetrius von Thessaloniki und des hl. Nikolaus von Myra als begeisternde Beispiele für individuelle Frömmigkeit vorgeführt worden. – Ein anderer Aspekt ist ihre emotionale Auswirkung, allgemeine psychische Bedürfnisse zu erfüllen. Ein weiterer Beschluss des Konzils bezieht sich auf die Legitimität wunderwirkenden Ikonen. Auf Grund ihrer wundertätigen Kräfte sind diese ohnehin zu verehren.

Die Beziehung zwischen der Ikone und ihrem Maler ist ebenfalls erörtert worden. Das Konzil bestimmt, dass die Ikone dem Maler gehört. Wohl soll der Maler sein Talent und seine Begabung beweisen; doch ist er auf jeden Fall durch die Regeln und Archetypen, die die Kirchenväter bestimmt hatten, gebunden. Der Maler durfte insofern mit seiner technischen Geschicklichkeit experimentieren, aber er ist von den vorher geklärten Ikonographien und Themen eingeschränkt.⁸¹

⁷⁹ Belting (1990) 194-197.

⁸⁰ Giakalis (1994) 54-59.

⁸¹ Giakalis (1994) 80-81, 89-90; Chatzidakis/Grabar (1965) 5-6.

Zusammenfassend ermöglichte das Ende des Bilderstreites eine Bilderlehre als einen Ertrag ihrer Apologie und Rechtfertigung. Dadurch ist nicht nur das Bild, sondern auch seine Verehrung gebilligt. Um nicht von den Ikonoklasten weiter und wieder gefährdet zu sein und um gewisse Missbräuche zu verhindern – zum Beispiel die übermäßige Verehrung und übertriebene Zuschreibung von Wunderkräften –, stellte die Kirche eine disziplinierte Kontrolle bereit, die auf der theologischen Kanonisierung beruhte.⁸² Die Ikonen sind an festgelegten Orten der Kirche angebracht, und ihre Verehrung ist dann unter definierten Bedingungen gestattet. Außerdem haben sie in der offiziellen Kirchenliturgie ihren festen Platz, um den liturgischen Ablauf zu konzentrieren. Die Kirche hat offiziell die Verwendung und Verehrung der Ikonen verwaltet, insbesondere wachte sie darüber, dass sie nicht wie Götzenbilder verehrt wurden. Als Vorbild führte der Priester selbst die Verehrung mit Küssen und Zeigen an, entsprechend den liturgischen Vorschriften nach einer strengen Reihenfolge. Ein Kalender für das Kirchenjahr und ein Ausstattungsprogramm für den Kircheninnenraum regulierten den Gebrauch der Ikonen. Also reflektierte die Kirchendekoration die Hierarchie unter den kirchlichen Festen und Heiligen. Die Maße der Kirche, ihr Bauplan, die Berühmtheit und Bedeutung ihrer Patrone wirken sich auch auf das Dekorationsprogramm aus.

Aus der Phase des Bilderstreits sind wenige Ikonen erhalten, und davon befinden sich fast alle im Katharinen-Kloster auf dem Sinai.

2.2.5 MITTELBYZANTINISCHE ZEIT (726/30-843–1204/61)

Mit der Beendigung des Bilderstreites und der Wiederherstellung der Ikonen und der Ikonen-Produktion bestimmten liturgische Gesichtspunkte die byzantinische Kunst in ihren Äußerungen.⁸³ Die Wundertätigkeit gewisser Ikonen und ihre Bedeutung als Palladia mit apotropäischer Funktion setzten sich auch in den späteren Perioden fort. Im zehnten Jahrhundert bestand die Verehrung der Ikonen aus Proskynesis, Aspasmos und der Spendung von Kerzen.⁸⁴ Die Vermittlung der orthodoxen Botschaft durch die Ikonen blieb auch ihr Hauptzweck im elften Jahrhundert.⁸⁵

⁸² Belting (1990) 170-172.

⁸³ Weitzmann (1978) 17.

⁸⁴ Ševčenko (1991) 45; Cameron (1992) 9.

⁸⁵ Chatzidakis/Grabar (1965) 16-19; Belting (1990) 261-269.

Seitdem nimmt die Ikonenproduktion zu, was aus der dichterem Überlieferung abzulesen ist. In den anderen Regionen und Ländern der orthodoxen Welt entstanden weitere Zentren der Herstellung und Verehrung von Ikonen: in Russland, in Osteuropa sowie in Bulgarien. In dieser Zeit festigte sich ihre Anordnung an bestimmten Stellen der Kirche. So begann man, sie auf das Epistyl des Templons zu stellen, woraus sich im elften Jahrhundert die Ikonostase als Abschränkung des heiligsten Teils der Kirche, des Bemas, entwickelte.⁸⁶ Sie bildeten Reihen, die inhaltlich der Malerei des Kircheninnenraumes vergleichbar waren.⁸⁷ Eine weitere Entwicklung war die Einführung des Bilderzyklus der zwölf Hauptfeste der orthodoxen Kirche.⁸⁸ Votivikonen wurden als Dank für eine persönliche Heilung des Stifters bzw. Auftraggebers präsentiert.⁸⁹

Der Ikonen-Bestand der mittelbyzantinischen Phase – vor allem zu Anfang – zeigt eine beachtliche Anzahl aus verschiedenen kostbaren Werkstoffen. Das weitaus beliebteste Material war für kleine tragbare Ikonen und/oder Klapp-Ikonen – insbesondere im zehnten und elften Jahrhundert – das Elfenbein, das nach seiner Blütezeit im fünften und sechsten Jahrhundert im zehnten als Bildträger wiederbelebt wurde, versehen mit Szenen aus dem Festtags-Zyklus. Als dieses Material später knapper wurde, setzte sich der Steatit oder Speckstein, der dem Elfenbein ähnlich ist, durch. Durch eine erneute Verwendung des Marmors sind auch kleine Gruppen von Marmor-Relief-Ikonen, Marmor-Intarsien-Ikonen sowie Ikonen aus Metall – z.B. vergoldeter Bronze oder vergoldetem Silber – erhalten geblieben. Tragbare Mosaik-Ikonen sind eine Schöpfung dieser Zeit. Ferner wurde in der Emailarbeit der Zellschmelz (Cloisonné) zur Vollkommenheit entwickelt. Dieser wurde häufig mit Reliefpartien in getriebenem Goldblech kombiniert. Aus der früheren Zeit der mittelbyzantinischen Phase sind wenige Beispiele von auf Holz gemalten Ikonen überliefert, und diese befinden sich im Katharinen-Kloster auf dem Sinai.⁹⁰ Diese Ikonensammlung führt Beispiele aus dem zwölften Jahrhundert vor: die

⁸⁶ Chatzidakis, M. Ikonostasis, in: RBK 3 (1978) 326-353; Walter (1977) 251-267.

⁸⁷ Cutler/Spieser (1996) 271.

⁸⁸ Die Festtagszyklen bzw. das Dodekaortion wird im Kapitel 3 an den hier vorliegenden Ikonen eingehender erläutert.

⁸⁹ Oikonomides (1991) 39f.: In diesem Jh. haben schon manche Ikonen-Besitzer ihre Ikonen auf dem Markt verkauft. Eine normale Ikone – ohne wundertätige Kräfte – hatte gewisse Vermögenswerte, abhängig von ihrer Größe, ihrer Materialien, die für ihre Dekoration verwendet waren. Im 12. Jh. konnte eine wunderwirkende Ikone ihrem Besitzer – der Kirche oder dem Kloster – durch Pilger und Dotierungen hochgestellter reicher Personen ein beträchtliches Einkommen verschaffen.

⁹⁰ Aus dem 9. und 10. Jh. sind nicht viele tragbare Holz-Ikonen erhalten. Es gibt keine festdatierte Beispiele aus dieser Zeit; dennoch befinden sich einige unter der Ikonensammlung vom Sinai, und sie sind auf Grund der

Verkündigungs-Ikone, die dem späten zwölften Jahrhundert zugeschrieben wird, und die Ikone der Gottesmutter von Wladimir (ca. 1131), die sich heute in der Tretjakow-Galerie, Moskau, befindet.

Schon im zwölften Jahrhundert hofften Stifter, sich mit einer Ikone auch ein Gedenken über den Tod hinaus zu errichten und sich an bestimmten Gedenktagen feiern zu lassen.⁹¹

Die stilistischen Eigenschaften der Bilder des elften Jahrhunderts ergeben sich aus ihrer theologischen Botschaft; also war ihr primäres Ziel, diese religiöse Botschaft durch den Malstil zu vermitteln.⁹² So zeigt der Stil der Malerei dieser Zeit ausbalancierte Kompositionen mit einer gelassenen Harmonie und dem Ausdruck religiöser Starrheit. In Zusammenhang damit tendieren die zierlich angelegten Figuren mit entmaterialisierten menschlichen Körpern, die die Komposition dominieren, zu ekstatischen Gesichtszügen und Gesten.⁹³ Sie vermittelten ein hohes Maß an Vergeistigung. Die Farben werden als große und flache Flecken aufgetragen. Seit der Mitte des elften Jahrhunderts wurde auch die enge Bindung zwischen der liturgischen Bedeutung und der Wiedergabe der menschlichen Gefühle stärker betont.⁹⁴

Die byzantinische Malerei wurde im zwölften Jahrhundert vielfältiger.⁹⁵ Ein Merkmal ist die exakt frontale Platzierung der monumental und flach ausgeführten Figuren und eine flache Komposition. Weitere Besonderheiten sind: die Modellierung der Figuren, vor allem die großen Köpfe und Augen, scharfe Gegensätze zwischen den schattierten und beleuchteten Flächen –

stilistischen Verwandtschaften mit datierter und/oder datierbarer Buchmalerei dieser Zeit in das 9. und 10. Jh. zu datieren. Ein interessantes Beispiel ist die Abgar-Ikone vom Sinai. Siehe dazu auch Weitzmann, K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, in: Proceedings of the XIII. International Congress of Byzantine Studies (Oxford 1967) 207-224.

⁹¹ Belting (1990) 255f., insbesondere 259f.; Cutler/Spieser (1996) 381-84.

⁹² Weitzmann (1978) 17: „Die Malerei übernahm eine beherrschende Rolle, da sie nun geeigneter war, ein asketisches Ideal ins Künstlerische umzusetzen.“

⁹³ Weitzmann (1978) 18.

⁹⁴ Cutler/Spieser (1996) 295. Siehe dazu die Entstehung und Geschichte der Passionsbilder, Belting (1981) 160ff.; Belting, H. An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, in: DOP 34-35 (1980-81) 1-16.

⁹⁵ Cutler/Spieser (1996) 290.

dadurch ist die lineare Auswirkung der Malerei erhalten –,⁹⁶ sowie die verhältnismäßig bescheiden und lakonisch dargestellte Landschaft;⁹⁷ die konventionellen Felsen erinnern zum Beispiel an flache Bühnendekorationen. Die ebenso konventionelle wie unkomplizierte Architektur ist auf ein Minimum reduziert. Die Farben sind stärker abgestuft, und die Maler vermeiden harte Farbkontraste, sondern bevorzugen eine Ton in Ton abgesetzte Farbgebung.⁹⁸ Nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts sind Elemente des Emotionalen zu erkennen.⁹⁹ In der monumentalen Malerei finden sich Beispiele, die die Nachzeichnung menschlicher Gefühle vorführen, zum Beispiel der Threnos (die Beweinung), der 1164 in der Panteleimon-Kirche in Nerezi gemalt wurde. In dieser Periode also wurden die Gefühle in den Vordergrund gerückt. Schließlich erhielten große, statische, in steif fallende Draperien gekleidete Figuren in der Komposition eine besonders zentrale, frontale Positionierung, und Linien wurden verwendet, um Lichteffekte auszudrücken. In der Mitte des zwölften Jahrhunderts etablierte sich dieser Stil.¹⁰⁰ Abstrakte Prinzipien der Darstellung herrschten vor;¹⁰¹ einzelne Teile wie zum Beispiel die Figuren, architektonische und landschaftliche Elemente, wurden nach einem rein dekorativem Prinzip gemalt. Gegen Ende des Jahrhunderts haben die Künstler eine gewisse Freiheit in der Wiedergabe der Details und der Figuren erlangt.¹⁰²

⁹⁶ Lazarev (1995) 400f. Beispiele sind unter den makedonischen Fresken zu beobachten: Die Sophien-Kirche in Ochrid (1037-1056), die Malereien in Kastoria aus dem 12. Jh., die Panteleimon-Kirche in Nerezi (1164), die Kirche Panagia tou Arakou in Zypern (1192).

⁹⁷ Lazarev (1995) 74.

⁹⁸ Cutler/Spieser (1996) 290-94. Die Künstler haben in dieser Zeit ihre Unterschrift unter ihre Werke gesetzt. Ein Beispiel ist Theodoros Apsendes, der die Neophytos-Kirche (12. Jh.) auf Zypern ausgemalt hat.

⁹⁹ Weitzmann (1978) 18.

¹⁰⁰ Cutler/Spieser (1996) 311. – Zwei Ikonen vom Ende des 12. Jh.s zeigen die Vielfältigkeit und den Reichtum dieser Malerei: die bilaterale Ikone aus Kastoria, die auf einer Seite Maria und auf der anderen Seite Christus als Schmerzensmann darstellt, dessen Ikonographie in den folgenden Zeiten sehr verbreitet ist, vgl. Belting (1981) 143-146, und die Verkündigungs-Ikone, die sich im Katharinen-Kloster befindet.

¹⁰¹ Lazarev (1995) 75.

¹⁰² Cutler/Spieser (1996) 286: – Diese Veränderung lässt sich bei der Monumental-Malerei mindestens bis in die Mitte des 11. Jh.s zurückverfolgen.

Schon in diesen Jahrhunderten gab es Einzelaufträge an Künstler, und deshalb begegnen aus dieser Periode auch Auftraggeber- und Künstlernamen.¹⁰³ In gewissem Maße dokumentierten damit die Auftraggeber und Künstler ihre Individualität.¹⁰⁴

Im 13. Jahrhundert weist die Ikonen-Malerei eine weitere Dimension auf, die durch die Kreuzfahrer (1204-1264) und ihre Besetzung Palästinas und die Eroberung Konstantinopels geprägt worden war. Eine Mehrzahl von Künstlern aus vielen verschiedenen Nationen siedelte sich in Byzanz an. Ihre Erzeugnisse lassen sich als die Kunst der „Kreuzfahrer-Zeit“ bezeichnen.¹⁰⁵ Ihre Untersuchung liegt außerhalb der vorliegenden Arbeit.

2.2.6 SPÄTBYZANTINISCHE PHASE (1261-1453)

Diese Phase der byzantinischen Kunst weist eine der lebendigsten und revolutionärsten Strömungen auf.¹⁰⁶ Obwohl sich die Themen im Wesentlichen gleich blieben, sind neue Ikonographien entstanden – wie z.B. Christus als Hoherpriester, Maria als „Zoodochos Pege“. Mosaik-Ikonen sind in dieser Zeit mit einem anderen Geschmack und Stil hergestellt. Über 20 Miniatur-Mosaik-Ikonen stammen aus dieser Periode.¹⁰⁷ Elfenbein-Ikonen hat es nicht gegeben;

¹⁰³ Cutler/Spieser (1996) 381-84.

¹⁰⁴ Cutler/Spieser (1996) 384-386 und 389.

¹⁰⁵ Weitzmann (1978) 19. Ausgewählte Literatur dazu: Weitzmann, K. Thirteenth Century Crusader Icons on Mt. Sinai, in: *The Art Bulletin* 45 (1963) 189ff.; Weitzmann, K. Icon Painting in the Crusader Kingdom, in: *DOP* 20 (1966) 49-83; Stubblebine, J. H. Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting, in: *DOP* 20 (1966) 85-101; Folda, J. Crusader Painting in the 13th Century: The State of the Question, in: Hans Belting (Ed.) *Il Medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo* (1982) 103-115; Cormack, R./Mihalarias, S. A Crusader Painting of St. George: maniera greca or lingua franca?, in: *Burlington Magazine* 126 (1984) 132-141; Weitzmann, K. Crusader Icons and Maniera Greca, in: *Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters* (1984) 143-170; Mouriki, D. Icons From the Twelfth to the Fifteenth Century, in: *Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine, Konstantinos, A. M. (Ed.)* (1990) 102-124; Folda, J. The Saint Marina Icon: Maniera Cypria, Lingua Franca, or Crusader Art?, in: Bertrand Davezac (Ed.) *Four Icons in the Menil Collection. Menil Collection Monographs* 1 (1992) 107-133; Kühnel, B. 'Crusader Art' An Art Historical Term, in: *Crusader Art of the Twelfth Century: A Geographical, an Historical, or an Art Historical Notion?*, ch. 3 (1994).

¹⁰⁶ Weitzmann (1978) 19. Der frühe paläologische Stil (zweiten Hälfte des 13. Jh.s) unterscheidet sich vom Stil des 12. Jh.s in wesentlichen Aspekten.

¹⁰⁷ Demus, O. Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection, in: *DOP* 14 (1960) 87-119. Beispiele sind in dem Vatopedi-Kloster auf dem Berg Athos und in der Sammlungen von Dumbarton Oaks,

allerdings sind zahlreiche Steatit-Ikonen erhalten. Zudem sind im 13. Jahrhundert in Kleinasien Ikonen als Teil der Mitgift in den Eheverträgen zum ersten Mal erwähnt.¹⁰⁸

In diesem Zeitraum strebt der Stil nach der optischen Einheit des Bildes¹⁰⁹ und betont die Idee der Räumlichkeit; die Maler bemühen sich, eine innere Raumvorstellung wiederzugeben. Sie präsentieren die Figuren und die Architektur als ein gemeinsames Ganzes. Eine zunehmende Tiefe der Komposition mit gewissen Vorder- und Hintergrund ist zu beobachten. Völlig neue architektonische Formen erscheinen. Die architektonischen und landschaftlichen Elemente werden komplizierter.¹¹⁰ Mit zunehmender Häufigkeit haben Felsen in einer Landschaft ihre frühere graphische Konventionalität verloren und sind voluminöse Massen bzw. Blöcke geworden. Monumentalität erscheint allmählich in geringerem Maße. Die Figuren sind realistischer wiedergegeben. Sie sind auch gegenüber den vorigen Perioden weniger linear dargestellt. Stattdessen sind sie in sanfter und lebendiger Weise – menschlicher – gemalt; sie werden kleiner, feiner und leichter und bewegen sich mit größerer Freiheit im Gegensatz zum zwölften Jahrhundert. Geschwungene und gekrümmte Linien sind eingesetzt. Die Draperien der Gewänder scheinen im Winde zu wehen, und die früheren flachen, linearen Falten erhalten schwer erkennbare Konturen, sind pittoresker geworden, die Modellierung sanfter und raffiniert. Die Emotionen sind freier zum Ausdruck gebracht und auf eine realistische Art und Weise gestaltet und zeigen dramatische Effekte. Allmählich wird die Art und Weise der Ausführung anders – freier –, und die Farbpalette ist durch die Modifizierung der Tönung angereichert; sie wird komplizierter und vielfältiger, und die Kompositionen zeigen reiche Farbigkeit. Generell ist die Malerei von der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an durch die ständige Zunahme der malerischen Tendenzen zu charakterisieren.

Der Malstil des 14. und 15. Jahrhunderts ist durch realistisch durchgeführte Szenen mit gewissen Elementen der Antike geprägt.¹¹¹ Architektur und Landschaft sind betont und verselbstständigt; dabei haben die Figuren ihre dominierende Stellung in der Komposition verloren. Die architektonischen Elemente sind in Stufen oder Reihen angeordnet. Kurvenreiche

Washington, zu finden. Ein weiteres bekanntes Werk ist ein Diptychon mit Festtagsbildern aus dem Leben Christi, das um 1300-1350 datiert und in Museo dell'Opera del Duomo, Florenz, aufbewahrt wird.

¹⁰⁸ Oikonomides (1991) 38.

¹⁰⁹ Lazarev (1995) 75.

¹¹⁰ Lazarev (1995) 74.

¹¹¹ Lazarev (1995) 184.

Umrisse haben sich an den architektonischen Kulissen durchgesetzt. Das verschlungene Velum ist häufig verwendet.¹¹² Im 14. Jahrhundert erscheinen schwebende Gewänder, lebendige Gesten und freie Haltungen an den Figuren mit kleinen Köpfen und weit und breit gebauten gleichsam knochenlosen Körper. Die grimmigen Gesichter werden immer sanfter. Dazu ist die Farbpalette noch erweitert und ein freies Zusammenspiel der Farben anvisiert. Als klassische Beispiele dieses Stils können die Fresken des Chora-Klosters (1321), Istanbul, gelten.¹¹³ Weitere Beispiele sind die Ikone des Apostels und Evangelisten Matthäus, datiert ca. 1295, in Ochrid (stammt aus der Peribleptos-Kirche), und eine bilaterale Ikone, die aus dem frühen 14. Jahrhundert stammt. Sie zeigt auf der einen Seite die Verkündigung an Maria und auf der anderen Maria mit dem Christus-Kind, im Typus Maria Psychosostria, ebenfalls in Ochrid. Auch die Ikone der Synaxis der Zwölf Apostel, die in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert und im Pushkin Museum, Moskau, aufbewahrt wird, stellt den Stil dieser Epoche vor.¹¹⁴

¹¹² Lazarev (1995) 179-195; siehe besonders Seite 184.

¹¹³ Weitzmann (1978) 20; Underwood (1966).

¹¹⁴ Lazarev (1995) 189. Siehe zu Abbildungen den Ausstellungskat. New York (2004) 178-179, 189-190, oder Weitzmann, K. u.a. The Icon. (1982).

2.2.7 NACHBYZANTINISCHE PHASE (1453 BIS ZUR GEGENWART)

Nach dem Fall Konstantinopels 1453 wird die Ikonen-Herstellung in Nord- und Mittellgriechenland, auf der Peloponnes, auf Kreta und auf anderen ägäischen und ionischen Inseln weiter fortgesetzt. Darunter spielt die sogenannte Kretisch-Venezianische bzw. Kretische Schule eine bedeutende Rolle.¹¹⁵ Vom späten 15. bis zum 16. Jahrhundert wurde der westliche Einfluss auf ihre Malerei gravierend spürbar. Die Werke der Kretisch-Venezianischen Schule ihrerseits unterscheiden sich von dem pittoresken Stil der paläologischen Zeit im 14. und 15. Jahrhundert. Feine graphische Konturen herrschen vor, und die Gesichter erhalten eine gewisse Trockenheit und Strenge. Die kretischen Maler insbesondere des 16. Jahrhunderts überragen an Qualität die übrigen regionalen Schulen. Ihre Tradition dauert bis zum 18. Jahrhundert, und ihre Künstler arbeiteten auch auf den ionischen und ägäischen Inseln, in den Klöstern des Berges Athos und von Meteora, auf dem Sinai und in Italien, vor allem in Venedig. Von den ca. 300 Malern, die nach 1453 feststellbar sind, dürften ca. 100 der Kretischen Schule zuzuordnen seien.¹¹⁶ Die wichtigsten davon sind im folgenden Abschnitt vorgestellt.

¹¹⁵ Manafis (1990) 124-133.

¹¹⁶ Weitzmann (1987) 310-315; Rothmund (1985) 102-114: Von 1453 bis 1526 sind 120 Künstler bekannt, die auf Kreta in Heraklion arbeiteten; Cormack (1997) 176-177.

2.2.7.1 DIE KRETISCHE SCHULE

Die führenden kretischen Maler des 15. Jahrhunderts sind:¹¹⁷ Angelos Akotantos¹¹⁸ (in Heraklion, aktiv 1438-50) mit seinem Bruder Johannes Akotantos,¹¹⁹ Nikolas Philanthropenos (aktiv 1375-1440, ursprünglich ein Konstantinopolitaner, als Lehrer in Heraklion tätig), Andreas Ritzos¹²⁰ (aktiv 1451-92, er gehörte zu einer Künstlerfamilie, die sich von 1420 bis 1571 drei Generationen lang in Heraklion betätigte). Darunter befanden sich sein Sohn Nikolas Ritzos (aktiv 1460-1507) und sein Enkel Maneas (aktiv 1528-1571). Sie setzten sich mit der palaeologischen Tradition auseinander, allerdings mit einem eher akademischen Charakter und einer raffinierten Technik, zusammen mit amalgamierenden westlichen Elementen in der Malerei und der Ikonographie. Die Ikonen dieses hybriden Stils¹²¹ zeigen starke Symmetrie in der Ordnung der Draperien, eine perfekte technische Vollkommenheit mit zarten Flächen, die durch viele feine weiße, parallele Pinselstriche hervorgehoben sind; gleichzeitig lassen sie eine gewisse Beeinflussung durch italienische Modelle bzw. ihre Übernahme erkennen – z. B. die *Madre della Consolazione*, nachweisbar seit 1500.¹²² Die Popularität und Beliebtheit von Ikonen, die in der *maniera greca* gemalt waren, wuchs schnell während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Gegen das Ende dieses Jahrhunderts sind sie in erheblicher Anzahl hergestellt worden, um die große Nachfrage der griechischen und italienischen Klientel auf Kreta, in Venedig und anderswo in Europa zu erfüllen.¹²³ Während des 16. Jahrhunderts unternahmen verschiedene wichtige Klöster ehrgeizige Renovations-Programme; für ihre Ausführung wurde eine große Zahl von Malern angestellt.¹²⁴ Darunter befand sich ein kretischer Mönch, Theophanes Strelitzas (gest. 1559), der in Meteora um 1520 die Wandmalerei der Kirche Hagios Nikolaos Anapafsas schuf. Er malte später um 1535 auf

¹¹⁷ Gouma-Peterson (1991) 153.

¹¹⁸ Chatzidakis (1993) 5. In seinen Werken ist die dezente Einführung von Elementen aus der zeitgenössischen italienischen Malerei zu spüren.

¹¹⁹ Gouma-Peterson (1991) 153. Von einem 1477 datierten Dokument ist nachweisbar, dass Johannes Akotantos Lehrer von Andreas Ritzos war, und auch seine Vorlagen haben ihm gedient.

¹²⁰ Gouma-Peterson (1991) 153. Ein bekanntes Beispiel ist die Ikone mit der Gottesmutter der Passion. Ritzos hat auch zwei großformatige imposante Ikonen der thronenden Maria mit dem Christus-Kind und des thronenden Christus für das Johannes-Kloster auf Patmos gefertigt.

¹²¹ Chatzidakis (1993) 5f.

¹²² Chatzidakis (1993) 21; Baltoyanni (1994).

¹²³ Gouma-Peterson (1991) 154; Cormack (1997) 167-68.

¹²⁴ Gouma-Peterson (1991) 156.

dem Berge Athos auch die Fresken des Stavronikita-Klosters (1527-1558) und des Großen Lawra und eine Reihe von wenigstens zwölf Ikonen für die neue Ikonostase. Er war ein sehr produktiver Maler, dessen Einfluss auf das 17. Jahrhundert ausstrahlte; seine Werke dienten als Muster sowohl durch ihre ikonographischen Typen als auch durch die ernsten, nüchtern und entschlossen modellierten Figuren.¹²⁵

Seit dem 16. Jahrhundert verbreitete sich der Einfluss des Westens infolge der Erfindung und Verbreitung der Druckgraphik durch Kupferstichwerke vor allem des Stechers Marcantonio Raimondi und damit der Einfluss von Renaissance und Manierismus auf kretische Maler, und zunehmend in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden die westlichen stilistischen Elemente stärker. In dieser Periode ist der Maler Michael Damaskinos (aktiv 1570-91) zu nennen. Seine Werke wurden stark von den zeitgenössischen Strömungen der italienischen Malerei beeinflusst. Die zum Teil signierten Ikonen dieses Malers, der in Heraklion und später in Venedig lebte, sind weit verbreitet, und sie befinden sich auf Kreta, Korfu, Patmos und Venedig sowie in den Sammlungen in Athen.

Der kretische Stil der Ikonen-Malerei hat in seiner reinsten Form bis weit ins 17. Jahrhundert fortgelebt und ist z. B. in den Werken des in Rethymnon auf Kreta geborenen Malers Emmanuel Lambardos (aktiv 1593-1647) und von Emmanuel Tzanes, der sich auf Kreta und in Venedig betätigte (aktiv 1655-1690), zu beobachten.

2.2.7.2 DAS ENDE DER KRETISCHEN SCHULE

Im 16. und 17. Jahrhundert begann, ermöglicht durch die neue Technik der Druckreproduktion, das Zeitalter der Vervielfältigung von Kunstwerken und damit ihre Verbreitung – auch der Ikonen. Die sogenannten Papier-Ikonen wurden insbesondere in den Werkstätten in Konstantinopel, Venedig, Wien, Leipzig und in den Klöstern auf dem Berg Athos hergestellt.¹²⁶

Im 18. Jahrhundert kamen mit den allgemeinen Veränderungen der Rahmenbedingungen und mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft und insbesondere der griechischen Handelsklasse neue Klienten mit neuem Kunstgeschmack auf, der auch an den Malstil der Ikonen andere Anforderungen stellte. Mit der Gründung von kommerziellen Firmen, die von Kunsthandwerkern

¹²⁵ Chatzidakis (1993) 15f. Die Werke von Marcantonio Raimondi (ca. 1475-1534), Giovanni Bellini (ca. 1430-1516) dienten manchmal als Modelle für Theophanes; Gouma-Peterson (1991) 156; siehe dazu Chatzidakis (1969-70) 311-52.

¹²⁶ Papastratos, D. Greek Orthodox Religious Engravings, 1665-1899. Athens 1990.

und Bauern in den Dörfern von Chalkidiki, Epirus, Peloponnes sowie auf den griechischen Inseln betrieben wurden, entstand eine neue Mittelklasse, die unmittelbar ein Bestandteil des wirtschaftlichen und administrativen Systems wurde.¹²⁷ Als deren Folge entstanden viele rein lokale Zentren, und als ein gleichlaufendes Phänomen traten wandernde Maler¹²⁸ (insbesondere aus Makedonien und Epirus) auf, deren Anzahl während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich anstieg. Diese Gruppen von Malern, durch Verwandtschaft oder Mitbürgerschaft verbunden, organisierten sich in reisenden Kompanien und zogen ständig in Dörfer, Städte und Klöster, um den Bedarf an Fresken- und Ikonen-Malerei für Kirchen, für private Auftraggeber sowie für die Dekorationen der Häuser (insbesondere mit Deckengemälden) dieser neuen Handelsklasse zu befriedigen.¹²⁹ Ihre Aktivitäten verbreiteten sich von Epirus und Mazedonien bis zum Berg Athos und nach Thessalien und zur Peloponnes und auf die Inseln. Ihre Werke tragen einen eher volkstümlichen Charakter.¹³⁰ Noch war für diese neuen Auftraggeber der Kunst der Besitz einer Ikone ein religiöser Impuls, und nicht ein Prestigeobjekt wie anderes Eigentum.

Die kretischen Maler waren auch im 18. Jahrhundert auf der Peloponnes und in Epiros aktiv. Die Ikonen, die von diesen gemalt wurden, wurden nach Zypern, Chios, Patmos oder auf den Sinai geschickt. Die Bevorzugung und damit die Förderung der kretischen Maler (wie oben erwähnt) durch die Klöster begann schon im 16. Jahrhundert und dauerte über diese Periode hinaus fort. Andere Zentren existierten auch auf den Ägäischen Inseln schon seit dem 17. Jahrhundert, gegründet ebenfalls von einer Gruppe von kretischen Malern. Als Beispiele sind Anthonios Skordilis auf Milos, Seriphos, Siphnos, Chrystodoulos Kallergis auf Mykonos etc. zu erwähnen. Im Allgemeinen ist die griechische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts durch einen starken Regionalismus gekennzeichnet, aber unter dem Dach der „Byzantinisierung“ vereint. (Siehe unten 2.2.7.3 und 2.2.3.)

¹²⁷ Gouma-Peterson (1991) 160.

¹²⁸ Tourta (1991) 235-252.

¹²⁹ Gouma-Peterson (1991) 160; Gouma-Peterson, Th. The Survival of Byzantinism in 18th Century Greek Painting, in: Allen Memorial Art Museum Bulletin, vol. 29 (1971) 11-61; Tourta, A. ΟΙ ΝΑΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΗ ΒΙΤΣΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ ΣΤΟ ΜΟΝΟΔΕΝΡΙ. ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ. Mit. einem englischen Resümee: The Churches of Agios Nikolaos at Vitsa and Agios Minas at Monodendri. A Study of Linopedi Painters. S. 235-252 (Athens 1991); Clogg (1992) 57: Mikhail Zikos aus einem Dorf von Khionades in Epiros 1838 suchte Inspirationen in den Werken der byzantinischen Tradition: „...he sought his inspiration in the Byzantine and post Byzantine traditions of popular art...“.

¹³⁰ Gouma-Peterson (1991) 160.

Zusammenfassung: Die Ikonen sind in der Frühzeit des Christentums entstanden und haben sich in der Osthälfte des Römischen Reiches und innerhalb der byzantinischen ‚orthodoxen‘ Richtung der christlichen Kirche weiter entwickelt. Nach dem Bilderstreit wurde die letzte theologische Formulierung und ihre Integration in die Liturgie vollzogen. Nach dem Ende des byzantinischen Reiches setzte sich die Verehrung der Ikonen weiter fort als eine wichtige Quelle des spirituellen Lebens für die ganze orthodoxe Kirche. Die charakteristisch orthodoxe Reaktion gegenüber der Ikone als einem lebendigen Wesen ist in 17. und 18. Jahrhundert unverändert geblieben; insbesondere werden die Ikonen in ihren Beschreibungen in der Literatur und in den *Proskynetaria* (devotionale Bücher für Pilger) als *empsychos* (Seele besitzend) und als *holozontanos* (völlig lebendig) bezeichnet. Es ist bemerkenswert, dass die zentrale ikonophile Auffassung der Ikonen als „heilig“ auf Grund der Kernidee, dass die Verehrung geschenkt wird und auf den Archetypus übergeht, ebenso im 18. Jahrhundert weiterlebte. Diese Auffassung wird von Dionysius von Fournas illustriert.

2.2.7.3 DIE AUSEINANDERSETZUNG ZWISCHEN DIONYSIOS VON FOURNAS (1728-1733) UND PANAGIOTIS DOXARAS (1726)

Im 18. Jahrhundert wurden von zwei praktizierenden Malern in zwei theoretischen Arbeiten antithetische Auffassungen ausgearbeitet. Die eine ist „Hermenias“ oder das „Malerbuch“, das vom Maler-Mönch Dionysios von Fournas auf dem Berg Athos (1728-1733) geschrieben wurde, und die andere ein von Panagiotis Doxaras von Zante verfasstes Werk „Peri Zographias“ oder „Über Malerei“. Beide Werke schauten in die Vergangenheit, um die angemessenen Vorbilder für die Gegenwart festzulegen. Dionysios wandte sich in das 14. Jahrhundert und zu dem geschätzten griechischen Maler Manuel Panselinos zurück, während Doxaras die Werke der europäischen Spätrenaissance als seine Prototypen nahm, insbesondere die von Tizian, Tintoretto und Veronese. Sowohl in seinem Denken als auch in seiner Kunst ignorierte er die byzantinisch-orthodoxe Bildtradition völlig. Doxaras studierte die theoretischen Arbeiten der italienischen Renaissance und übersetzte diese ins Neugriechische, zum Beispiel Leonardos da Vinci *Trattato della Pittura*. Außerdem schrieb er eine theoretische Arbeit, in der er vorschlug, den westlichen Prototypen nachzustreben. Die den ehrwürdigen und heiligen Ikonen gebührende Vollkommenheit könne erst durch die Rezeption der Renaissance-Malerei erreicht werden. Während Doxaras dem Maler eine ausführliche Studie der Natur riet, empfahl Dionysios seinen Jüngern das gründliche Erlernen und Kopieren der Werke von Panselinos und der anderen byzantinischen Künstler. Danach sollten sie *Anthivola* (Werkzeichnungen) herstellen, um diese in

ihren Werken zu verwenden. Noch später wurde nach dem Vorbild von Doxaras und über ihn hinaus sogar eine naturalistische Ausführung der Darstellungen verlangt. Man verfasste Handbücher darüber, die zum Teil propagandistische Gegenstücke zu Dionysios' Malerhandbuch waren.¹³¹ Die Kunst-Theorie von Doxaras war nur bis in die 1830er Jahre wirksam.¹³² Sie sind besonders auf den Ionischen Inseln aufgenommen worden; die bekannten Zentren der Ionischen Inseln waren die Städte Zante, Korfu, Kephallonia und Lefkada.

Die Bezeichnung „konservative Fortschrittlichkeit“ offenbart eine wichtige Komponente der sakralen Malerei der nachbyzantinischen Zeit.¹³³ Sie war konservativ in Bezug auf die westliche und gleichzeitig fortschrittlich in Bezug auf die Kunst der griechisch-orthodoxen Kirche. Die westlichen Einflüsse sind mehr in der Maltechnik und im Stil spürbar, während die Ikonographie zum größten Teil byzantinisch geblieben war. Beispielsweise wird die eher schematische Wiedergabe der Landschaften abgelöst und gewinnt zusammen mit der anatomischen Modellierung der Figuren mehr Perspektive. Die Formen werden runder. Die Farben sind auf leuchtende klare Skalen erweitert. Das Gold ist nicht nur für den Hintergrund verwendet, sondern wird auch auf kostbare Gegenstände, wie zum Beispiel die Gewänder, aufgetragen. Im Großen und Ganzen haben die Bilder dabei ihre mystische Aura verloren. Diese neue Malauffassung gewann schon am Ende des 17. Jahrhunderts und im 18. Jahrhundert an Umfang und Neubreitung.

¹³¹ Triantaphyllopoulos (1985) 387; Gouma-Peterson (1971) 32: Erwähnenswert ist dabei das Vorwort zu Doxaras' Werk, das von einem gewissen Mönch Leontios verfasst wurde. Dieser kritisierte die mangelnde Qualität und Kunstfertigkeit der traditionellen Ikonen, deren Ursache das Fehlen ausreichender Ausbildung der Maler gewesen sei. Er stellte fest, dass es eine große Nachfrage nach Ikonen und Fresken gebe, die in der „byzantinisierenden“, d.h. in der authentischen Weise gemalt sein sollten. Außerdem vormerkte er, dass das Malen in dieser Art auch sehr gewinnbringend sei.

¹³² Seit dem Ende des 17. Jh.s und dem 18. Jh. lebten und arbeiteten viele kretische Maler auf den Ionischen Inseln. Der Maler Georgios Kontarinis war ein wichtiger Vertreter der Kretischen Schule auf den Ionischen Inseln. Soldatos (1999) 38f. Wichtige Vertreter der Ionischen Schule sind: Placotos oder Pittoros (1670) – er hat zusammen mit P. Doxaras die Grundlage für die Ionische Schule geschaffen –, Nikolaos Doxaras, Nikolaos Koutousiz (1834 gestorben), Nikolaos Kantounis (1744-1813). Die Werke des zuletzt Erwähnten sind durch die italienische und flämische Malerei zuerst der Renaissance, später vor allem des Barocks beeinflusst. Etwa fünf Generationen von Malern waren auf den Inseln aktiv. Die Anregungen für ihre Werke kamen aus der italienischen Renaissance, der nord-europäischen Malerei und später aus Manierismus und Barock.

¹³³ Soldatos (1999) 34.

2.3 SCHLUSSBEMERKUNGEN

In diesem Zusammenhang wird der Begriff „Byzantinisierung“ weiter erklärt.¹³⁴ Denn er gibt einen bestimmenden Impuls für die Malweise der nachbyzantinischen Phase, die auch für den Stil der vorliegenden Ikonen aus der Türkei in Betracht zu ziehen ist. Folgende Frage stellt sich: *Ist die sogenannte Byzantinisierung oder der Versuch der Rückgewinnung der byzantinischen Tradition eine vorherrschende Haltung in der nachbyzantinischen Malerei im 18. und 19. Jahrhundert?* Die Rückkehr zu den älteren Prototypen, insbesondere zum 14. Jahrhundert und zur Makedonischen Schule, wurde hauptsächlich von Dionysios von Fournä vertreten. Sie war besonders bestimmend für den Geschmack und den Glauben der Mehrheit der griechisch-orthodoxen Gläubigen des 18. und auch des 19. Jahrhunderts. Wie manche Vertreter dieser Richtung dargelegt haben, hatte die Malerei dieser Periode in ihrem beinahe nur religiösen Charakter den Konservatismus der orthodoxen Kirche adoptiert und reflektiert. Zusammen mit der dominierenden Rolle der Orthodoxen Kirche waren auch die großen Klöster – wie auf dem Berg Athos, im Meteora oder auf dem Sinai – nicht nur als Initiatoren und Abnehmer der künstlerischen Produktion, sondern auch als ihre Förderer und Beschützer sehr wichtig.

Als sich die Möglichkeiten für eine kreative Regeneration innerhalb dieser eher konservativen Tradition verringerten, fingen die Maler an, sich nach neuen Ideen im Westen umzuschauen. Sie adoptierten aufgrund ihrer kulturell-religiösen Eingebundenheit in die Orthodoxie jedoch nur Einzelheiten. Eine absolute Hinwendung zu der westlichen Kunst hätte für sie jedoch möglicherweise über das Künstlerische hinaus die Abwendung und Ablehnung des griechisch-orthodoxen Kultur-Kontextes bedeutet. In anderen Worten: Es wäre der Verlust ihrer kulturellen und nationalen Identität gewesen. Am Ende kamen manche Maler, die von der westlichen Kunst beeinflusst wurden, zu eklektischen Lösungen, jedoch ohne sich von der „Byzantinisierung“ zu lösen. Es ist so, dass die Existenz dieser Kunstströmung in der griechischen Malerei zum größten Teil auf Grund der religiösen Bedeutsamkeit der Ikonen entstanden ist und darüber hinaus den Wunsch oder die Sehnsucht nach der Authentizität im Bild ausdrückte, das im Wesentlichen als ein Objekt der Verehrung galt. Es war auch dieser Wunsch, der die Maler des 18. und des 19. Jahrhunderts motivierte, indem sie den byzantinischen und/oder kretischen Prototypen nacheiferten. Ein weiteres Merkmal in der Malerei dieser Jahrhunderte sind die Vielfältigkeit der Tendenzen und das Fehlen einer zentralen Stilrichtung aufgrund der zunehmenden Bedeutung der lediglich lokalen Zentren.

¹³⁴ Näheres zum Begriff „Byzantinisierung“ auch in Kapitel 3; hier handelt es sich nur um eine kurze Einführung.

Volle 400 Jahre hindurch (vom 15. bis zum 19. Jh.) sind Ikonen im Wesentlichen „byzantinisch“ hinsichtlich ihrer Form, ihres Inhaltes und ihrer Funktion und Bedeutung geblieben. Sie sind heilige Bilder und erkennbare Porträts der Protektoren, zu denen Gebete gerichtet werden, und durch die Bilder werden Gebete den Archetypen übermittelt.¹³⁵ Die Untersuchung und Erforschung der griechisch-orthodoxen Ikonen des 18. bis zum 20. Jahrhundert sind jedoch unbefriedigend und lückenhaft geblieben. Derartige Ikonen sind in den Kirchen, Museen und Privatsammlungen in Griechenland, in den Städten Europas, in den Museen und Privatsammlungen in der Türkei und anderswo zu finden. Einige von ihnen sind in Katalogen abgebildet, jedoch sind synthetisierende und umfassende Untersuchungen, die alle Aspekte der zeitlich und geographisch begrenzten Einzeldarstellungen berücksichtigen, bisher selten. Grundwerke für diesen Zeitraum fehlen noch, und vielfach herrschen überhaupt noch unzureichende Kenntnisse über überlieferte Bestände vor. Im Gegensatz dazu sind die Funktionen der Ikonen in der Gegenwart, dank der Forschungen von Anthropologen, generell gut erforscht.

¹³⁵ Gouma-Peterson (1991) 162.

KAPITEL 3

3. ANALYSE DER POST-BYZANTINISCHEN IKONEN

In diesem Kapitel wird zunächst versucht, die unterschiedlichen Ikonographien der biblischen wie auch außerbiblischen Themen zu untersuchen und zu erörtern. Unter diesen befinden sich sowohl konventionelle byzantinische Ikonographien wie auch von der westlichen Kunst beeinflusste Elemente, Motive und Formen, die eine neue Auffassung der Malerei leisten. Außerdem lassen sich auch spätere, nach-byzantinische Darstellungen (z. B. Maria als „Nie verwelkende Rose“, die im 17. Jh. entstanden ist) belegen und kommentieren. Dazu werden die Abweichungen und Übereinstimmungen den konventionellen Ikonographien gegenüber gestellt. Ferner wird der Malstil nach Gruppen behandelt, wie sie sich im Katalog aus den Beschreibungen ergeben haben (S.154-288). Schließlich werden die wesentlichen Merkmale bzw. besonderen Eigenschaften dieser Ikonen aufgewiesen und ihre denkbare Datierung bestimmt.

3.1 IKONOGRAPHISCHE ANALYSE

Etwa 40 Ikonen der gesamten 176 im Museum von Antalya sind ausgestellt, und 25 davon liegen bereits in Abbildungen vor.¹³⁶ Diese sind in zwei Museumskatalogen und einige in einer

¹³⁶ Yilmaz (1997) 76-97. – Antalya Museum Guide. Ankara (1996) 115-125. – Turkish Republic Ministry of Culture and Tourism, Antalya Museum. Ankara (1988). Die folgenden Ikonen sind bereits in diesen Publikationen abgebildet worden:

Maria Hodegetria (Inv. Nr. 33. 2. 82)

Maria Glykophilousa (Inv. Nr. 32. 2. 82)

Geburt Mariae (Inv. Nr. 151. 2. 82)

Verkündigung an Maria (Inv. Nr. 3. 2. 82); Kat. Nr. 26.

Geburt Christi (Inv. Nr. 59. 2. 82); Kat. Nr. 28.

Beschneidung Christi (Inv. Nr. 163. 2. 82); Kat. Nr. 29.

Darstellung Christi im Tempel (Inv. Nr. 124. 2. 82); Kat. Nr. 30.

Taufe Christi (Inv. Nr. 2. 2. 82); Kat. Nr. 33.

Die Samariterin am Jakobsbrunnen (Inv. Nr. 20. 2. 82); Kat. Nr. 34.

Die Heilung des Blinden (Inv. Nr. 144. 2. 82); Kat. Nr. 36.

Einzug Christi in Jerusalem (Inv. Nr. 7. 2. 82); Kat. Nr. 38.

Fußwaschung (Inv. Nr. 28. 2. 82); Kat. Nr. 39.

Das Letzte Abendmahl (Inv. Nr. 147. 2. 82); Kat. Nr. 40.

Publikation aus dem Jahr 1997 abgebildet. Auf den Ikonen sind die folgenden ikonographischen Themen dargestellt: Abbildungen von Christus, der Gottesmutter, der Heiligen, der Erzengel (insbesondere des Erzengels Michael). Darüber hinaus Bilder von religiösen und historischen Ereignissen bzw. von Themen aus der Bibel und aus der späteren Kirchengeschichte. Beispiele dafür sind die Kreuzauffindung und Aufrichtung und das Fest der Orthodoxie. Schließlich finden sich Darstellungen von heiligen Orten und Objekten sowie Zoodochos Pege. Die im Katalog (Kapitel 5) beschriebenen Ikonen stellen nur einen Teil des gesamten Bestandes dar. Über Provenienzen (Malerwerkstätten, Maler, Aufstellungsorte u.Ä.) ist aus den Unterlagen des Museums nicht zu erfahren. Trotzdem können Verwandtschaftsgruppen festgestellt werden, die sich bei Sichtung aller vermutlich noch ergänzen ließen und Schlussfolgerungen auf ihre Herkunft (Herstellung) und auf frühere Aufstellung (Verwendung) in einer oder anderer Kirche zulassen.

Alle 16 Ikonen der Sammlung von Tokat wurden behandelt. Fünf davon sind ständig ausgestellt und in Abbildungen publiziert.¹³⁷ Dargestellte Themen sind: Abbildungen von Christus und Maria, Szenen aus dem Marien-Leben, Heiligen-Ikonen, Ikonen, die Themen aus der Bibel darstellen, Ikonen der kirchlichen Feste.

Christi Gang nach Golgatha (Inv. Nr. 148. 2. 82); Kat. Nr. 41.

Kreuzigung Christi (Inv. Nr. 149. 2. 82).

Kreuzigung Christi (Inv. Nr. 150. 2. 82); Kat. Nr. 42.

Frauen am Grabe – Myrophorai (Inv. Nr. 50. 2. 82); Kat. Nr. 45.

Anastasis – Höllenfahrt Christi (Inv. Nr. 34. 2. 82); Kat. Nr. 46.

Johannes Prodromos (Inv. Nr. 19. 2. 82); Kat. Nr. 17.

Johannes Theologos (Inv. Nr. 38. 2. 82); Kat. Nr. 24.

Der heilige Nikolaos (Inv. Nr. 160.2.82)

Der heilige Charalampos (Inv. Nr. 162.2.82); Kat. Nr. 25.

Drei Hierarchen: Gregor von Nazianz, Johannes Chrysostomos, Basilius der Große (Inv. Nr. 18.2.82); Kat. Nr. 23.

Das Fest der Orthodoxie (Inv. Nr. 5. 2. 82); Kat. Nr. 50.

Die Königlichen Pforte (Inv. Nr. 107. 2. 82); Kat. Nr. 56.

¹³⁷ Yilmaz (1997) 120-23. Es sind die folgenden:

Christus als Hoherpriester (Inv. Nr. 517/48.10.30); Kat. Nr. 59.

Die thronende Maria mit dem Christuskind (Inv. Nr. 513/48.6.30); Kat. Nr. 64.

Maria „Nie verwelkende Rose“ (Inv. Nr. 515/48.8.30); Kat. Nr. 65.

Johannes Prodromos (Inv. Nr. 511/48.4.30); Kat. Nr. 67.

Der heilige Georg als Drachentöter (Inv. Nr. 509/48.2.3); Kat. Nr. 72.

3.1.1 DIE BILD-THEMEN

Auf den ausgewählten 68 Ikonen, fünf Bema-Türen und einem Ikonostase-Balken aus den Museen von Antalya und Tokat sind biblische – meist neutestamentliche – und außerbiblische – aus apokryphen Quellen stammende – Themen dargestellt. Außerdem gibt es Ikonen, die religiöse und historische Ereignisse zeigen oder Abbildungen von heiligen Orten und Objekten bringen. Entsprechend der unten gegeben thematischen Übersicht wird zunächst ihre Ikonographie analysiert.

Die ausgewählten Ikonen schließen die folgenden Bild-Themen ein (Anzahl in Klammern):

Christus- und Marienbilder:

Christus als Hoherpriester (5), Thronende Maria mit dem Christus-Kind (5), Maria Hodegetria (1), Maria Glykophilousa mit dem Ehren-Titel Elousa (1), Maria Zoodochos Pege (1) und Maria als „Nie verwelkende Rose“ (1).

Festtagsbilder:

Verkündigung (2), Geburt (1), Beschneidung (1), Darstellung im Tempel (3), Taufe (2), Samariterin am Jakobsbrunnen (2), Blinden-Heilung (2), Einzug in Jerusalem (1), Fußwaschung (1), Abendmahl (1), Gang nach Golgatha (1), Kreuzigung (1), Auferstehung (1), Anastasis (1), Frauen am Grabe (2), Pfingsten (1), Pfingsten mit dem Titulus „Zwölf Apostel“ (1).

Bilder aus dem Marien-Leben:

Tempelgang Mariae (1).

Bilder von Engeln, Aposteln und Heiligen:

Versammlung der Körperlosen (1), Johannes Prodromos (4), Einzeldarstellungen von Aposteln (8), Hl. Nikolaus (2), Hl. Georg als Drachentöter (1), Hll. Georg und Demetrius (1), Hll. Konstantin und Helena (1), Mönchsheilige Nikodemos und Leontios (1), Hll. Jakobus Adelphotheos und Johannes Chrysostomos (1), Drei Mönchsheilige Euthymios, Antonios und Sabbas (1), Drei Märtyrerheilige Vinkentios, Menas, und Viktorios (1), Drei Hierarchen Gregor von Nazianz, Johannes Chrysostomos und Basilius der Große (1), Hl. Johannes Theologos mit Prochoros (1), Hl. Charalampos (1), Hl. Gregorios Thaumaturgos mit Szenen aus seinem Leben und Wirken (1).

Weitere Themen:

Kreuzerhöhung (1), Fest der Orthodoxie (1), Allerheiligen (1).

Ikonostase-Balken mit den zwölf Aposteln und Christus – Große Deesis.

Fünf Bema-Türen; sie zeigen auf ihren unteren Hälften den Hl. Zosimas mit Maria von Ägypten (2), Apostel und alttestamentliche Propheten (3).

Die Bema-Türen mit reichem Schnitzwerk – alle Beispiele sind die mittleren Türen der Ikonostasen, die zum Altarraum führen – werden im Rahmen dieser Dissertation nicht behandelt. Die erhaltenen Schnitzereien benötigen ein anderes Untersuchungs-Instrumentarium, das nach dem heutigen Forschungsstand noch nicht zur Verfügung steht. Zum Thema der Bema-Türen (vor allem zu ihren Schnitzarbeiten) ist bisher kaum etwas publiziert worden, und diese wenige zugängliche Literatur ist griechischsprachig. Die eingehende Erörterung der Bema-Türen ist ein eigenständiges Thema für weitere umfangreiche Forschungen und ein dringendes Desiderat. Deshalb bleibt es im Großen und Ganzen außerhalb des Rahmens dieser Dissertation, jedoch werden die Malereien, die sich darauf befinden, erörtert. Aufgrund der stilistischen Verwandtschaften mit anderen datierten und/oder datierbaren Ikonen lässt sich eine mögliche Datierung – zumindest für die Malerei – ausarbeiten. Zudem werden kurz die verbreiteten ikonographischen Schemata auf den Bema-Türen mit hinweisender Literatur dargelegt.

3.1.1.1 CHRISTUS- UND MARIENBILDER

Christus als „Hoherpriester“

Fünf Ikonen zeigen Christus im Typus des Hohenpriesters (Kat. Nr. 1 und 2; Kat. Nr. 58, 59 und 60). Auf allen erscheint er in der konventionellen Ikonographie dieses Typus; er sitzt frontal im bischöflichen Gewand auf einem reich verzierten Thron (der insbesondere in der spät- und nachbyzantinischen Zeit mit stilisierten barocken Motiven versehen ist) und trägt die einer Mitra ähnliche Krone. Während er mit der rechten Hand segnet, hält er das geschlossene oder geöffnete (mit einem Textstück beschriebene) Evangelienbuch¹³⁸ in der linken.

¹³⁸ Mazal, O. Bild und Text. Zu den textlichen Grundlagen von Bildtypen der Ostkirche, in: Ikonen. Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland (Graz 1993) 66. – Häufige Textstellen für das Motiv des geöffneten Evangelienbuch sind: Jo 8, 12; Jo 6, 35; Jo 10, 11; Lk 4, 18; Lk 10, 19; Mt 5, 14; Mt 10, 8; Mt 10, 32; Mt 11, 28. Papadopoulos-Kerameus, A. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, ΕΡΜΗΝΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (Sankt Petersburg 1909) 228-229. – In Hermenia sind die folgenden NT-Stellen angegeben: Jo 8, 12; Jo 8, 42; Jo 6, 51; Jo 10, 9; Jo 10, 11; Jo 11, 25; Lk 4, 18; Lk 10, 18; Lk 10, 19; Mt 1, 10; Mt 5, 14; Mt 10,

Diese Christus-Ikonographie hat einen bemerkenswerten Entstehungs- und Entwicklungsprozess. Während der Regierung des byzantinischen Kaisers Andronikus II. (1282-1328) vermehrte sich aufgrund seiner Kirchen-Politik, die mit der Amtszeit des Patriarchen von Konstantinopel Athanasius I. (1289-1293, 1303-1310) zusammenfiel, sowie im weiteren Verlauf des 14. Jahrhunderts die Macht der Patriarchen allmählich. Die Kirchen-Politik von Andronikus II. führte zu einer Stärkung der Kirche. In bestimmten Bereichen tendierte sie sogar dazu, die Autorität des Kaisers zu übertreffen. Im Jahre 1312 bewilligte er dem Patriarchat den Zuständigkeitsbereich über die Athosklöster.¹³⁹ Nach 1343 verbesserte sich mit der Kandidatur der Anhänger des Hesychasmus¹⁴⁰ auf den Patriarchen-Thron nicht nur das monastische Zentrum, sondern zu dieser Entwicklung, die die weitere Verbreitung der monastischen Bewegung (Hesychasmus) zur Folge hatte, trug auch die Macht-Zusammenlegung des Patriarchates von Konstantinopel bei. Mitte des 14. Jahrhunderts wiesen die Patriarchen ihre multinationale Gemeinde darauf hin, dass sie auf der Erde Christus repräsentieren, und nicht mehr der Kaiser.¹⁴¹ Deshalb wurde die ökumenische

32; Mt 10, 41; Mt 11, 28; Mt 11, 29. Neben den häufigen Evangelien-Texten sind auch weitere andere anzutreffen; der Text der Ikonen Kat. Nr. 1 und 2 verweist auf Jo 8, 12; Mt 5, 14 und Jo 15, 17-18. Die lesbaren Texte der zwei Ikonen Kat. Nr. 58 und 59 sind aus Jo 15, 1-4.

¹³⁹ Die Herrschaft über den Berg Athos war ursprünglich das Vorrecht des Kaisers.

¹⁴⁰ ODB II (1995) 923-924; Ostrogorsky, G. Geschichte des byzantinischen Reiches (München 1963) 422-425, 509-522; Meyendorff, J. Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes. (New York 1976) 76-78; siehe besonders Seite 78 über die Lehre von Gregorius Palamas (1296-1359), der im Mittelpunkt der Debatte stand. Der Begriff Hesychasmus bezieht sich im traditionellen Sinne auf die Methode des monastischen Gebets und der Kontemplation. Es wird danach gestrebt, vermittels der inneren Ruhe eine Kommunion mit Gott zu erreichen. Er stellt eine mystische Bewegung im orthodoxen Mönchtum dar, die durch stille Konzentration das göttliche Licht zu schauen sucht. Zusätzlich zur ursprünglichen technischen Bedeutung wird der Terminus oft zur Beschreibung einer politischen, sozialen und religiösen Strömung des 14. Jh.s benutzt. Als er im sozialen Kampf und im Bürgerkrieg (d.h. insbesondere in der Auseinandersetzung zwischen der Regentschaft in Konstantinopel und dem Aristokratenführer Kantakouzenos) des 14. Jh.s (1341-1347) einbezogen wurde, war er vom 14. bis zum 15. Jh. ein soziales und politisches Phänomen geworden. Der Sieg von Johannes VI. Kantakouzenos hatte auch wichtige Auswirkungen auf die Kirche, da dieser den Triumph des Hesychasmus ermöglichte. In der Kunst stellte er eine entgegengesetzte Richtung zu den hellenisierenden Zügen der sogenannten paläologischen Renaissance dar. Weitere Literatur dazu siehe: Meyendorff, J. Byzantine Hesychasm: Historical, Theological and Social Problems (London 1974); Podskalsky, G. Zur Gestalt und Geschichte des Hesychasmus, in: OstSt 16 (1967) 15-32.

¹⁴¹ Papamastoraki, T. Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ-ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΑ, in: Deltion 17 (1993-94) 67-78. Mit einem englischen Resümee: The Representation of Christ as the Great Arch-Priest. Ich folge dieser englischen Zusammenfassung.

Autorität zwischen dem Kaiser und dem Patriarchen neu verteilt, und infolgedessen entstand schließlich ein neuer ikonographischer Typus Christi; als dieser ist er dann nicht nur allumfassender Herrscher, sondern vor allem als universeller Patriarch rezipiert worden. Zugleich wurden auch die Attribute des Typus mit den kaiserlichen verknüpft. Diese geschichtliche Tatsache blieb als das beständigste Element des byzantinischen Reiches erhalten, das Patriarchat von Konstantinopel wurde die Hauptachse der gesamten orthodoxen Welt und der Patriarch die mächtigste Figur der orthodoxen Gemeinde.

Im Allgemeinen bildet die Darstellung Christus als Hoherpriester ein ikonographisches Thema, das während der paläologischen Zeit geschaffen wurde.¹⁴² Bestimmend für seine Ikonographie war die kennzeichnende Veränderung der Gewandung Christi: Er ist mit dem Patriarchen-Sakkos bekleidet. Die früheren, in der Monumental-Malerei erhaltenen Beispiele¹⁴³ von Christus als Hoherpriester sind meist in Zusammenhang mit zwei liturgischen Kontexten zu finden: Die Apostel-Kommunion (am Anfang des 14. Jh.s) und die Himmlische Liturgie (Mitte des 14. Jh.s).¹⁴⁴ Andere Beispiele zu dem Thema außerhalb des liturgischen Kontextes gibt es im 14. Jahrhundert kaum. Eine Ausnahme befindet sich in der Metamorphosis-Kirche in Kovalyovo (in der Nähe von Nowgorod) als Wand-Malerei.¹⁴⁵ In diesem Fresko ist der thronende Christus im bischöflichen Sakkos in einer Deesis-Darstellung, die den Psalm 44, 9 veranschaulicht, wiedergegeben. In der nachbyzantinischen Zeit ist allmählich dieser Typus allgemein verbreitet und wurde häufiger abgebildet, insbesondere im 15. und 16. Jahrhundert mehr auf Ikonen dargestellt.¹⁴⁶ Durch das Medium der Druckgraphik sind aus dem 17. und 18. Jahrhundert zahlreiche Darstellungen auch in Form von Papier-Ikonen erhalten.¹⁴⁷

Die fünf Ikonen von Christus als Hoherpriester, die ihn im bischöflichen Gewand zeigen, weisen auf den zu erwartenden Grundtypus. Zwei aus Antalya (Kat. Nr. 1 und 2) dürften Teile von Ikonostasen gewesen sein. Die zweite ist zwar kleinformatig, jedoch dürfte sie ebenfalls zur

¹⁴² Papamastoraki (1994) 77f.; Walter (1982) 214.

¹⁴³ In Saint Nikita, Čučer (vor 1316), ist er in der Szene der Apostel-Kommunion wiedergegeben. In diesem Beispiel hat Christus ein mit Kreuzen verziertes Obergewand an. Ein anderes Beispiel ist in der Kirche Nikolaos Orphanos in Thessaloniki (ca. 1325) zu beobachten; in diesem Fall trägt Christus einen Sakkos.

¹⁴⁴ Papamastoraki (1994) 77.

¹⁴⁵ Walter (1982) 217f.; Lazarev, V. Old Russian Murals and Mosaics. From the XIth to the XVIth Century (1966) 262, Abb. 74.

¹⁴⁶ Walter (1982) 217; Skrobucha, H. Jesus Hoherpriester, in: LCI 2 (1994) 399-400.

¹⁴⁷ Papastratou (1986) 42-50.

Ikonostase bzw. zu einer Deesis-Reihe gehört haben. Die weiteren drei aus Tokat (Kat. Nr. 58, 59 und 60) könnten ebenfalls im kirchlichen Bereich verwendet worden sein. Auf der Ikone Kat. Nr. 58 sind auch die vier Evangelisten mit den entsprechenden Symbolen angebracht. Wegen ihres großen Formats mögen sie als Hauptikonen der ersten unteren Reihe der Ikonostase gedient haben. Einige Beispiele des Typus sind auf den Ikonostasen der Kirchen auf den Ionischen Inseln anzutreffen.¹⁴⁸ Ein charakteristisches Beispiel der nachbyzantinischen Zeit ist auf einer Ikone von dem Maler Nikolaos Kalliergis, datiert 1723, zu Tage getreten, Zakynthos, Museum.¹⁴⁹ Es scheint so, dass vor allem in der nachbyzantinischen Zeit der Christus-Typus Hoherpriester anstatt des Pantokrators bevorzugt und mehrmals auf der ersten Reihe einer Ikonostase angebracht wurde.¹⁵⁰

Maria Hodegetria

Die Hodegetria ist einer der weit verbreiteten Typen von Maria mit dem Christus-Kind in der byzantinischen Kunst.¹⁵¹ Sie genoss bei den Byzantinern eine besondere Verehrung. Die

¹⁴⁸ Cephalonia (1989).

¹⁴⁹ Ausstellungskat. Frankfurt, Dommuseum (2001) Abb. 10. Diese Christus-Ikone im Typus „Hoherpriester“ bringt die repräsentativen Elemente der nachbyzantinischen Zeit vor allem in Bezug auf die Malerei auf den Ionischen Inseln. Der auf dem übermäßig mit barocken Motiven und Konturen dekorierten Thron sitzende Christus ist mit reich geschmückten Gewändern bekleidet; auf seinem Epigonation ist miniaturhaftig die „Auferstehung Christi“ dargestellt. Die vier Evangelisten sind mit ihren entsprechenden Symbolen auf Wolkensegmenten sitzend wiedergegeben. Die intensive Anwendung des Goldes tritt besonders hervor.

¹⁵⁰ Gounaris (2004), (im Druck). Seit dem 16. Jh. wird auf einer Ikonostase der Christus-Typus Hoherpriester vor allem als eine der großen Hauptikonen bevorzugt.

¹⁵¹ Lazarev (1995) 226. Über die möglichen ursprünglichen Formen des Typus siehe Lazarev (1995) 226f.; Kalavrezou, I. Images of the Mother: When the Virgin Mary became Meter Theou, in: DOP 44 (1990) 165-172; Bergman (1990) 46. Während des Konzils von Ephesus 431 wurde Maria als Theotokos bzw. Meter Theou kanonisiert. Dieses Ereignis gab Impulse für die Produktion und zum Gebrauch von selbstständigen Kultbildern von Maria mit dem Christus-Kind, und ihre Herstellung hat erheblich zugenommen; Der Nersessian (1960) 74. Der Legende nach ist die Hodegetria ein Urbild, das von dem Evangelisten Lukas gemalt worden sein soll. Später ist das Gnadenbild im 5. Jh. von der Kaiserin Eudokia der Kaiserin Pulcheria zugeschickt worden, um in der gleichnamigen Kirche in Konstantinopel aufgestellt zu werden. Während des Bilderstreites ist die Ikone wundersamer Weise unbeschädigt geblieben. Besonders stark ist die Verehrung des Bildes nach dem Bilderstreit gewachsen. Kaiser Michael III. (842-864) und der Patriarch von Konstantinopel Photius (858-867, 877-886) haben das Bildnis auf ihren Siegeln angebracht. Außerdem war die Hodegetria das Palladium der Stadt Konstantinopel, und zu jeder Zeit beherrschte sie die zentrale Position in den byzantinischen Marien-Ikonographien; Lechner, G. M. Hermenia-Zur Ikonologie der Ikone, in: Ausstellungskat. (Graz 1993) 53-63. Dazu siehe Angelidi, C./Papamastorakis, T. The Veneration of the Virgin

Typenbezeichnung Hodegetria bezieht sich auf das Hodegon-Kloster in Konstantinopel. Nach dem elften Jahrhundert hat sich die halbfigurige Hodegetria etabliert.¹⁵² Eine Variante dieser Marien-Darstellung ist die sogenannte thronende Hodegetria, in der Maria ganzfigurig auf einem Thron sitzend wiedergegeben ist. Sie hält das Christus-Kind entweder im linken oder rechten Arm.¹⁵³ Die herkömmliche Ikonographie präsentiert die leicht nach links gewandte halbfigurige Maria, die mit der rechten Hand auf das Christus-Kind weist und währenddessen aus dem Bild heraus blickt. Das Kind segnet mit der rechten Hand, während es in der linken eine geschlossene Schriftrolle hält. In den oberen Bildecken erscheinen zumeist die huldigenden Engel mit verehrend verhüllten Händen.¹⁵⁴

Ein Beispiel für den Typus, dessen Attribut „Hodegetria“ auch als Wegweiserin¹⁵⁵ gedeutet wird, befindet sich in der Ikonen-Sammlung von Tokat (Kat. Nr. 62), jedoch als Malerei auf der Rückseite der Ikone mit dem Thema „Tempelgang Marias“. Diese Ikone bringt eine sehr konventionelle Auffassung des Typus – sie galt wohl als nicht mehr modern und wurde auf der (damaligen Rückseite) neu bemalt und auf diese Weise wiederverwendet; jedoch ist ihr Malstil bemerkenswert.¹⁵⁶ Die Ikone dürfte in ihrer ursprünglichen Verwendung zur ersten Reihe einer Ikonostase gehört haben.

Hodegetria and the Hodegon Monastery, in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* (2000) 373-421, mit mehreren Abbildungen zum Typus.

¹⁵² Lazarev (1995) 226; Kondakov, I. *Ikonographie der Gottesmutter* (Petersburg 1914) 152-162 [russischer Text]. Nach Kondakov ist der Typus in vorjustinianischer Zeit in Palästina oder in Ägypten entstanden und wurde mit dem Beginn des 6. Jh.s sehr populär. Er ist der Auffassung, dass seine ursprüngliche Form sich auf eine ganzfigurige stehende Gestalt der Maria mit dem Christus-Kind im linken Arm bezieht.

¹⁵³ Im Hodegetria-Typus hält sie das Kind auf der linken Seite; wenn das Kind auf der rechten Seite gehalten wird, wird der Typus Dexiokratousa oder Jerusalemer genannt.

¹⁵⁴ Hallensleben (1994) 168. Mouriki, D. A Thirteenth Century Icon with a Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens, in: *DOP* 41 (1987) 403-415. Der Aufsatz berichtet auch über die stilistischen und ikonographischen Hodegetria-Varianten auf Zypern, insbesondere in Hinblick auf das 12. und das 13. Jh.

¹⁵⁵ Hallensleben (1994) 162. Die Herkunft der Benennung von Marien-Bildern ist wenig erforscht worden. Den wenigen wichtigen literarischen Quellen mangelt es an der ikonographischen Exaktheit. Oft handelt es sich bei den spezifischen Beischriften um topographische Namen; Lechner (1993) 53-63, besonders S. 58.

¹⁵⁶ Die Seltenheit dieses Typus der ausgewählten Ikonen liegt in der Erhaltungs-Zufälligkeit dieser Ikone und verlangt eine frühere Datierung. Denkbar ist, dass in der nachbyzantinischen Zeit oft die neuen („modernen“) Ikonographien Marias vor allem für Ikonostasen bevorzugt wurden, wie die „Eleousa“ oder die „Nie verwelkende Rose“.

Thronende Maria mit dem Christus-Kind

Die frontale Darstellung der thronenden Maria mit dem Christus-Kind auf ihrem Schoß ist eine der häufigen (insbesondere in der frühchristlichen Zeit) wichtigen Marien-Ikonographien der byzantinischen Kunst. Eine überlieferte Bezeichnung des Typus ist in der Literatur nicht anzutreffen; ein Terminus dafür ist noch nicht festgelegt.¹⁵⁷ Seit dem sechsten Jahrhundert erscheint er auf verschiedenen Materialien und in unterschiedlichen Formaten: in der Monumental-Malerei als Fresko, in der Kleinkunst, in Form von Reliefs, kleineren Skulpturen und Enkolpia.¹⁵⁸ Die formale hieratische Ikonographie des Typus eignet sich für repräsentative Aufträge besonders gut, z. B. die Ausschmückung von Apsiden und der Wände von Kirchenschiffen, auf Triptychen und in symmetrischen Gruppierungen (wie den Stifter-Kompositionen).¹⁵⁹ Die Apsis-Bilder vor allem haben auf Ikonen nachgewirkt.¹⁶⁰ Seit dem siebten Jahrhundert ist der Typus auf Ikonen im Katharinen-Kloster auf dem Sinai nachweisbar.¹⁶¹ Im 13. und 14. Jahrhundert ist die Ikonographie im Vergleich zu den vorangegangenen Jahrhunderten seltener zu beobachten. Dagegen wurde der Typus im Westen sehr beliebt und populär.¹⁶² Beispiele der thronenden Maria mit dem Christus-Kind kommen aus

¹⁵⁷ Hallensleben (1994) 165.

¹⁵⁸ Kalavrezou (1990) 165-172; Der Nersessian (1960) 69-87, insbesondere siehe S. 71-74; Bergman (1990) 37-56, insbesondere siehe S. 50-53; Lazarev (1995) 230-233. Nach Lazarev ist die thronende Hodegetria zuerst in frühchristlichen Ägypten entstanden, und wie Bergmann erläutert, war dort der Typus sehr beliebt; Wellen (1994) 157-158; Hallensleben (1994) 162-165. Das Berliner Elfenbein-Diptychon aus der Mitte des 6. Jh.s zeigt schon die von Engeln flankierte, thronende Maria mit dem Christus-Kind.

¹⁵⁹ Hallensleben (1994) 162: in der zerstörten Apsis von Santa Maria Maggiore 432-440, in der Apsis der Basilika Eufasianiana in Parenzo Poreč 535-543, ebenso als Apsis-Bild (867) in der Hagia Sophia in Konstantinopel. Für weitere Beispiele s. 162f. Während des Bilderstreites wurde jedoch meist die Darstellung durch das Kreuz ersetzt.

¹⁶⁰ Hallensleben (1994) 165; Lasarev (1981) Abb. 157, 575.

¹⁶¹ Wellen (1994) 158.

¹⁶² Lazarev (1995) 241-248. Die frühesten westlichen Beispiele der thronenden Hodegetria in Elfenbeinarbeiten des 9. Jh.s stellen ihren vermutlichen Ursprung im (ägyptischen oder syrischen) Osten vor. Während der Typus im 11. Jh. selten ist, hat sich die Ikonographie im 12. Jh. weit verbreitet. In der romanischen und gotischen Kunst wurde die thronende Hodegetria von den Künstlern der Zeit hochgeschätzt, und sie war in der Wiedergabe der Huldigung der Magier ein Teil der Ikonographie. Der Typus ist im Skulpturen-Arsenal der mittelalterlichen Kathedrale ein unentbehrliches wichtiges Element geworden. Später hat sich das Marien-Bild aus dieser Ikonographie herauskristallisiert und ist ein selbstständiges Thema geworden. Die sogenannte klassische Epoche dieser Ikonographie ist das 13. Jh., und in der Folgezeit erhielt ihr hieratisches Schema Genre-

Paros; die vier Ecken des Thrones sind mit Figuren des Alten Testaments versehen (David, Solomon, Isaias, Daniel).¹⁶³

Später tritt eine Variante des Typus auf, in dieser sitzt das Christus-Kind weniger hieratisch-frontal, sondern locker auf dem linken Arm oder dem linken Knie der thronenden Maria. Nach ihrem konventionellen Inhalt sitzt Maria frontal und in der Mittelachse des Bildes, auf dem Schoß hält sie das Christus-Kind, das wie sonst mit der rechten Hand segnet und in der linken eine geschlossene Schriftrolle hält. Ein Triptychon von Emmanuel Tzanes (1610-1690) stellt eine thronende Maria mit dem Christus-Kind und an den oberen Ecken zwei auf Wolken sitzende Engel dar.¹⁶⁴

Eigenschaften, die göttlichen Figuren wurden vermenschlicht. Bereits die Dugento-Malerei neigte zur Genre-Interpretation. Die Künstler haben die hieratische, byzantinische Form allmählich verändert. Dabei ist bei Maria die mütterliche menschliche Beziehung hervorgehoben. Einige dieser Elemente sind dennoch schon unter den frühchristlichen byzantinischen Darstellungen zu beobachten, z. B. in den Fresken von Bawit, in den Miniaturen des Kiewer Evangeliars, etc. Aber diese Beispiele waren auf dem byzantinischen Boden eher isoliert und gelegentlich. Sie wurden nicht als der bestimmende Charakter eines Stils betrachtet. Später haben die italienischen Künstler des 13. Jh.s (besonders Giotto, Duccio, u.a.) den aus der byzantinischen Kunst überlieferten Stoffen und/oder Formen einen neuen, weicheren und natürlicheren Ausdruck gegeben.

¹⁶³ Großformatige Ikonen aus dem 17. Jh. zeigen die thronenden Maria mit dem Christus-Kind. Dazu sind die vier halbfigurigen alttestamentlichen Figuren auf Wolkensegmenten schwebend wiedergegeben. S. 89, 95 und Abb. 9, 15 in Aliprantis (1999). Diese Bildformulierung scheint eine Entwicklung der paläologischen Zeit zu sein. Siehe auch Baltoyanni, Ch. (1987) in: Ausstellungskat. London (1987) 183, Abb. 53 oder Ausstellungskat. Baltimore (1988) 63, Abb. 147. Sie behauptet eine paläologische Herkunft dieses Modells in dem Katalogbeitrag über die Bema-Tür des 15. Jh.s, die sich im Byzantinischen Museum in Athen befindet; auf dem oberen Teil sind der alttestamentliche Prophet Isaias und der König David mit geöffneten Schriftrollen angebracht. Ein älteres Beispiel führt zu einer griechischen Ikone von Maria Hodegetria, datiert in das 14. oder 15. Jh.; diese ist von den 12 alttestamentlichen Königen und Propheten, die sich an den Rändern befinden, umgeben. Die Figuren halten die ihnen entsprechenden Gegenstände und geöffneten Schriftrollen. Die Ikone ist in der National-Galerie in Dublin, Irland aufbewahrt, in: Talbot Rice, D./T. Icons and their Dating. A comprehensive Study of their Chronology and Provenance (1974), Abb. 163. Es ist denkbar, dass von diesem Jh. an die alttestamentlichen Figuren den Gedanken der Inkarnation durch die Inkarnationsprophezeiung des Alten Testaments und die Lobpreisung Marias auf den Ikonen und Bema-Türen ergänzen. In den folgenden Jahrhunderten der nachbyzantinischen Zeit ist das schon herauskristallisierte Bildschema weiter entwickelt und etabliert worden.

¹⁶⁴ S. 20-21, Abb. 40, Athen, Museum Kanellopoulos, in: Ausstellungskat. Athen (1982). Weitere Beispiele des 18. und 19. Jh.s zeigen Gemeinsamkeiten in der Wiedergabe der Gewänder mit intensiver Goldbelegung, in der Modellierung der Gesichter, in der anbetenden Haltung der Engel usw. Siehe Abb. 69-73, in: Sophocleous (1994). In der Abb. 73 siehe den Engel, datiert 1853, Kellaki. Die Ikone ist sehr realistisch gemalt, und die

Unter den ausgewählten Ikonen befinden sich fünf Beispiele dieses Marien-Typus (Kat. Nr. 4-6, 64 und 66), in denen auf Wolken schwebende Engel die Gottesmutter krönen.¹⁶⁵ Die Gewandung der Maria auf den zwei Ikonen aus Tokat Kat. Nr. 64 und 66 ist besonders auffallend, da Maria mit den kaiserlichen Gewändern bekleidet ist – z. B. dem kaiserlichen, mit Edelsteinen verzierten Loros, während das Christus-Kind das Himation und die Tunika anhat. Die Kleidung von Maria ähnelt der, mit der sie in dem Typus „Maria Nie verwelkende Rose“ (Kat. Nr. 65) bekleidet ist. Außerdem hält sie im Kat. Nr. 66 in der rechten Hand ein Szepter in Form einer Ähre.

Diese großformatigen Ikonen dürften in die erste Reihe der Ikonostase gehört haben und auf der dem Christusbild gegenüber liegenden Seite angebracht gewesen sein.

Maria Glykophilousa mit dem Ehren-Titel Eleousa

Ein ebenfalls weitverbreiteter Marien-Typus, die Glykophilousa, die „süß Küssende“, ist oft mit dem Ehren-Titel bzw. dem Beinamen Eleousa „die Barmherzige“ gleichgesetzt.¹⁶⁶ Der ikonographische Typus gehört zu den ältesten Marien-Typen der byzantinischen Kunst.¹⁶⁷ Schon

Engelscharen, die auf Wolkensegmenten sitzen, halten Schriftrollen; ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ (1998) Abb. 111. Ein Triptychon aus dem 18. Jh. hat in seiner Mitte eine thronende Maria mit dem Christus-Kind; diese wird oben von zwei Engel gekrönt. Vier alttestamentliche Figuren, je eine Schriftrolle haltend, befinden sich an den vier Seiten des Thrones. Ein weiteres Bild aus demselben Jahrhundert Abb. 112, es bringt den gleichen Typus (jedoch ohne die vier alttestamentlichen Figuren) mit dem Motiv der Krönung durch zwei Engel.

¹⁶⁵ Zur Krönung Marias durch die Engel siehe Bentchev (1999) 199; Schiller 2, 4 (1966) 115, Abb. 794. – Die Krönung Marias durch zwei Engel lässt sich zum erstenmal nach dem Vorbild einer Herrscherkrönung oder Belehnung auf dem Titelblatt des Evangeliars Bernwards von Hildesheim (1011-1014) belegen. Hier bedeutet das Motiv die Verherrlichung Marias als Königin des Himmels und der Engel. Beispiele der thronenden und von Engeln bekrönten Maria mit dem Christus-Kind finden sich später auch in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jh.s. Siehe Baetjer (1980) 59: das unter Einfluss der Sienesen entstandene und dem Maler Sassetta (ca. 1392-1450/50) zugeschriebene Bild der Maria. Seit dem 17. und 18. Jh. ist es öfter auch in der Kunst des Osten anzutreffen.

¹⁶⁶ Wirth (1958) 1297; Hallensleben (1994) 170-171; Baltoyianni, C. Icons of Mother of God in the Incarnation and the Passion (1994) 131-134. Nach der Auffassung der Autorin stellt der Typus eine Variante der Maria Glykophilousa mit Charakterzügen eines anderen Marien-Typus, nämlich die Kardiotissa, dar; die Antalya-Ikone ähnelt dem zuletzt erwähnten Typus, ein bekanntes Beispiel dazu ist die sogenannte Gottesmutter von Vladimir.

¹⁶⁷ Lazarev (1995) 9; Bergman (1990) 45, 50f. In dem Aufsatz setzt sich der Autor mit einer Elfenbeinarbeit, der thronenden bzw. sitzenden Maria mit dem Christus-Kind im Typus von „Eleousa“, mit Hilfe der

in frühchristlicher Zeit hat es sowohl stehende als auch sitzende Varianten gegeben.¹⁶⁸ Mittelbyzantinische Beispiele lassen sich um 950 beobachten.¹⁶⁹ Thronende, stehende, halb- oder ganzfigurige Varianten sind anzutreffen. Das Kind hält eine Schriftrolle in der Hand oder schlingt den linken Arm um den Hals Marias und streckt den rechten nach ihrem Antlitz. Das bekannteste und klassische Beispiel ist die sogenannte Gottesmutter von Vladimir, die zum Ende des elften oder zu Beginn des zwölften Jahrhundert datiert ist.¹⁷⁰

Unter den ausgewählten Ikonen aus dem Museum in Antalya befindet sich eine mit diesem Thema, Kat. Nr. 3. Auf dem linken Arm der halbfigurig dargestellten Maria sitzt das Christus-Kind und wendet sich seiner Mutter zu, um seine Wange liebend an ihre zu schmiegen. Während das Kind den rechten Arm um den Hals von Maria schlingt, streckt es den linken zu ihrer rechten Schulter aus und ergreift den Saum ihres Maphorions. Dabei ist das linke Bein des Kindes schräg zur linken Bildecke gestreckt. Von dem rechten ist lediglich die Fußsohle zu sehen. Nachbyzantinische Beispiele befinden sich weiterhin unter den Papier-Ikonen.¹⁷¹

Nach ihren Maßen könnte das Bild sowohl eine Ikonostasen-Ikone wie auch eine Wand-Ikone gewesen sein, wobei sie als Orts- oder Titelikone einer Kirche gedient haben könnte. Als bewegliches Tafelbild mag sie während Fest- oder Gedächtnistagen für Bittgebete des Stifters oder der Kirchengemeinde auf dem Proskynetarion ausgestellt worden sein.

Vergleichsmaterialien auseinander. Dieses Elfenbein ist zum Ende des 6. oder am Anfang des 7. Jh.s datiert. – Ein vergleichbares Beispiel aus dem 6. Jh. befindet sich im koptischen Museum vom Kairo. Bei der Datierung und der Herkunft der erstgenannten Elfenbein-Ikone spielt auch ein fragmentarisch erhaltenes Fresko in der Kirche Santa Maria Antiqua eine wichtige Rolle. Mit Hilfe dieser Entdeckung 1962 von Per Jonas Nordhagen ist die Datierung der frühen Eleousa-Ikonographie gesichert. Das Fresko zeigt einen stehenden ganzfigurigen Eleousa-Typus. Als möglicher Herkunftsort dieses Typus ist das frühchristliche Ägypten anzunehmen; Nordhagen, J. *La Più Antica Eleousa Conosciuta, una Scoperta in S. Maria Antiqua*, in: *Bolletino d'Arte* 4 (1962) 352-353; Wirth, K. A. *Elëusa*, in: *RDK* 4 (1958) 1299.

¹⁶⁸ Lazarev (1995) 216; Hallensleben (1994) 170; Bergman (1990) 51.

¹⁶⁹ Epstein, A. W. *Tokali Kilise. Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia* (1986) 26, 78 mit Abb. 118-119. *Maria Glykophilousa* und dazu siehe Abb. 7; Thierry, N. *La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne*, in: *Zograf* 10 (1979) 59-70; Kalavrezou, I. *The Maternal Side of the Virgin*, in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* (2000) 43.

¹⁷⁰ Lazarev (1995) 216, Moskau, Tretjakow-Galerie.

¹⁷¹ Papastratou (1986) 118-121.

Maria als „Nie verwelkende Rose“

Auf der Marien-Ikone Kat. Nr. 65 handelt es sich um einen spätbyzantinischen Marien-Typus, der in der Literatur als „Nie verwelkende Rose“ (griechisch: „To Rethon to Amaranton“) bezeichnet wird¹⁷² und Strophen des Akathistos-Hymnus illustriert, wurde um 1700 geschaffen. Er wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts sehr beliebt und ist weit verbreitet – auch in der Druckgraphik, auf tragbaren Ikonen und auf Triptychen.¹⁷³ Die weitgehend festgelegte Ikonographie hat sich in nachbyzantinischer Zeit – insbesondere im 18. Jahrhundert – etabliert, jedoch ist sie als Wandmalerei ziemlich selten.¹⁷⁴

Maria ist in Dreiviertelfigur im Typus Hodegetria wiedergegeben. Sie befindet sich im Zentrum einer Rosenblüte. Mit der linken Hand umfängt sie das Christus-Kind auf ihren Schoß, das manchmal in einer eigenen Rosenblüte oder auf einem Podest steht (wie auf der Ikone Kat. Nr. 65). Beide Figuren sind mit edelsteingeschmückten Kronen gekrönt und mit kostbaren kaiserlichen Gewändern, die reichlich mit floralen Motiven und Gold verziert sind, bekleidet. Christus hält ein Zepter und eine Himmelskugel, während Maria eine blühende Blume – häufig eine Rose oder einen Blumenstrauss – in der Hand hat. Die zu erwartende Ikonographie bewegt sich in dem traditionellen Muster. Die Textstellen der Schriftrollen, die von den beiden flankierenden Engeln getragen werden, weisen auf die literarische Quelle, nämlich auf den Akathistos-Hymnus, hin.¹⁷⁵ Das ikonographische Thema, die Metapher der „Nie verwelkenden

¹⁷² Sukrow, A. Einige Anmerkungen zum Thema der Gottesmutter „Nie verwelkende Rose“ in der Ikonenmalerei, in: Griechische Ikonen. Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis in Recklinghausen (1998) 63-70; Gouma-Peterson (1993-94) 331-346; Chatzidakis, N. (2001) 402-405; Weyl Carr (2000) 334-335; Bentchev, I./Haustein-Bartsch, E. Muttergottesikonen Recklinghausen (2000) 82. In der zuletzt erwähnten Publikation wird behauptet, „die im 17. Jh. auf dem Berg Athos entstandene Ikonographie erlangte in Griechenland und auf dem Balkan eine große Popularität.“ Für weitere Beispiele des 18. Jh.s, Nordgriechenland zugeschrieben, siehe Ausstellungskat. Paris (1993).

¹⁷³ Gouma-Peterson (1994) 332; Papastratou (1986). Hier finden sich zahlreiche Beispiele, S. 131-143. Auch die albanischen Ikonen des 18. Jh.s stellen den Typus vor, siehe Ausstellungskat. München (2001) mit Abb. 41 und 42.

¹⁷⁴ Sukrow (1998) 63f.

¹⁷⁵ Onasch (1993) 20f. Der anonyme Akathistos-Hymnus besteht entsprechend den Buchstaben des griechischen Alphabets aus 24 Strophen zu Ehren Marias und wird ins 6. Jh. datiert. Die Verfasserschaft ist Joseph dem Hymnographen oder Romanos Melodes (gest. um 560) zugeschrieben worden. Der Hymnus wird während des Gottesdiensts in der Fastenzeit stehend gesungen. Wesentlich sind die *Chairetismoi*, die jeweils zwölf Begrüßungen Marias nebst einem immer gleichlautenden Schlussvers; ODB I (1991) 44-45 mit weiteren Literaturangaben; Gouma-Peterson (1994) 332. In einer der Begrüßungen wird Maria als die nie verwelkende

Rose“, bringt zwar generell byzantinische Elemente zum Vorschein;¹⁷⁶ dennoch wirkt die Darstellung im Großen und Ganzen unbyzantinisch. Dabei fällt zunächst die Gestaltung des Gewandes von Maria auf; das Obergewand mit einer exponierten Schließe, die über der Brust geschlossen wird, deutet auf italienische Herkunft hin. Vergleichbare Gewandformen lassen sich in den Marienbildern der italienischen Kunst oder in von der italienischen Kunst beeinflussten ostkirchlichen Darstellungen – wie in denen der Madre della Consolazione¹⁷⁷ – finden. Kleidung und Kopfbedeckung des Christus-Kindes sind ebenfalls bemerkenswert.¹⁷⁸ Die Form des Kleides liegt zwischen dem Patriarchen-Sakkos und dem kaiserlichen Loros, und die Mitra trägt Christus als „Hoherpriester“. ¹⁷⁹ Das gleichzeitige Tragen von Zepter und Himmelssphaira lässt ihm als Herrscher und Imperator interpretieren. Die Gesamtwirkung des Bildes, einige Details, wie die Bekrönung der Maria, sind der byzantinischen Tradition fremd¹⁸⁰ und weisen auf ein ikonographisches Umfeld, das nicht byzantinisch ist. Ebenso die beiden Attribute, Zepter und Himmelssphaira. Diese Elemente sind wieder in der italienischen Malerei zu beobachten.¹⁸¹ In der Forschung wurde überzeugend behauptet, dass in diesem Bildtypus östliche und westliche Elemente kombiniert worden sind.¹⁸²

Rose, die Christus ungezeugt geboren hat, gefeiert. In der Volkstradition wurde jedoch Maria selbst als Rotheron to Amaranthon designiert, verherrlicht und gefeiert auch als die Mutter des Königs. – Siehe Zitate aus dem Akathistos-Hymnus auch auf Kat. Nr. 64, 65, 66 (Tokat).

¹⁷⁶ Sukrow (1998) 66.; Hallensleben (1994) 176f. Nach dem Typus der Hodegetria hält Maria das Christus-Kind im linken Arm. Außerdem steht die Komposition dem seit dem 14. Jh. bekannten Marien-Typus „Zoodochos Pege“ nahe.

¹⁷⁷ Haustein-Bartsch (1995) 50. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jh.s von kretischen und italienischen Malern häufig gemaltes Marienbild (mit einem starken spätgotischen Einfluss) mit der halbfigurigen Darstellung Marias mit dem Christus-Kind, das in der linken Hand eine geschlossene Schriftrulle hält. Seit dem 16. Jh. wurde diese häufig durch eine Himmelssphaira (wie in der vorliegenden Ikone) ersetzt.

¹⁷⁸ Gouma-Peterson (1994) 332f. Zu diesem Thema gibt es in der Forschung nur unzureichende Informationen.

¹⁷⁹ Sukrow (1998) 67. In der byzantinischen Ikonographie trägt Christus im Typus „Hoherpriester“ eine Mitra, die in ihrer Form einer Krone ähnlich ist; in der vorliegenden Ikone trägt bereits das Christus-Kind diese Form der Mitra. Siehe auch den Christus-Typus „Hoherpriester“ (oben S. 49-52).

¹⁸⁰ Wellen (1994) 158.

¹⁸¹ Vgl. Beispiele der Madre della Consolazione, in: Ausstellungskat. Venice (1993) 110-115.

¹⁸² Sukrow (1998) 66f., insbesondere 68; Gouma-Peterson bezieht sich besonders auf die Einstellung von Pallas, D. I., Η ΘΕΟΤΚΟΣ ΡΟΔΟΝ ΤΟ ΑΜΑΠΑΝΤΟΝ ΕΙΚΟΓΡΑΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΤΥΠΟΥ, in: ΑΔ 26 (1971) Meletai, 224-238.

Im späten 15. Jahrhundert erlebt die Rosenikonographie durch das Aufkommen der westlichen Rosenkranzbilder einen Aufschwung.¹⁸³ Nach dem Trienter Konzil¹⁸⁴ (1545-1563) setzt in der Epoche des Barocks eine große Welle der Religiosität, die vor allem in privater Andacht praktiziert wurde, ein. In dem Zusammenhang erfahren Andachtsbilder mit der Rosen- und Rosenkranz-Thematik eine besondere Beliebtheit. Deshalb tritt das Rosenmotiv verschiedenartig und verstärkt in Verbindung mit Maria auf. Im 18. und 19. Jahrhundert wurden solche Bildthemen und Motive mit Hilfe des Druckverfahrens als volkstümliche Massenware von einer größeren Anzahl von Abnehmern verlangt. Maria als „Nie verwelkende Rose“ ist in ihrer Ikonographie anscheinend von der Rosen- bzw. Rosenkranz-Thematik und Motiven der westlichen Kunst beeinflusst worden.¹⁸⁵ Sie ist eher als für spezielle Bitt- und Danksituationen gefertigtes Votiv- oder Devotionalbild einzuschätzen, wobei auch der Aufschwung der Volksfrömmigkeit als Voraussetzung eine besonders wichtige Rolle spielt.

Kat. Nr. 65 ist eine Votivikone mit einer Votivinschrift in zwei Sprachen, nämlich griechisch und karamanli. Sie enthält auch Elemente der Verherrlichung Marias: Gottvater mit dem Heiligen Geist, die weissagenden alttestamentlichen Propheten David und Solomon und die krönenden Engel. Nach ihren Maßen dürfte die Ikone als eine der großen Hauptikonen der ersten Reihe zu einer Ikonostase gehört haben, da in der nachbyzantinischen Zeit der Typus meist anstatt des Hodegetria-Typus bevorzugt und verwendet wurde.

¹⁸³ Vetter, Ewald M., Maria im Rosenkranz. Düsseldorf (1956).

¹⁸⁴ Über die die Bilder- und Reliquienverehrung betreffenden Konzilbeschlüsse siehe Belting (2000) 616-617.

¹⁸⁵ Sukrow (1998) 69.

Maria als „Zoodochos Pege“

Die Ikonographie¹⁸⁶ in ihrer früheren Form, die seit dem 14. Jahrhundert belegt ist, besteht aus der halbfigurigen Maria Orans mit dem segnenden Christus-Kind vor der Brust in der Mittelachse, in einer kelchförmigen Brunnenschale stehend.¹⁸⁷ Die in der oberen Hälfte ziemlich streng symmetrischen Darstellungen aus dem 14. und 15. Jahrhundert zeigen Maria frontal, in der Oranten-Haltung mit dem ebenfalls frontal gestellten Christus-Kind, das entweder segnend oder in Gebetshaltung wiedergegeben ist. Die auf Wolkensegmenten schwebenden Engel mit Schriftrollen gehören zur gängigen Ikonographie. Die kretischen Maler des 16. Jahrhunderts fügten Elemente aus der italienischen Malerei ein, vor allem dekorative Details.¹⁸⁸ Manchmal sind die Wunderheilungen durch das Heilquellwasser dramatisch illustriert, im Laufe des 17.

¹⁸⁶ Czerwenka-Papadopoulos, K. Muttergottes als „lebensspendende Quelle“, in: Ausstellungskat. (Graz) 1993, S. 251. Die „lebensspendende Quelle“ geht zurück auf die bildliche Gestaltung eines Epithetons, das schon im 9. Jh. von Joseph dem Hymnographen in der Liturgie des Proeortios zu Weihnachten der Gottesmutter gegeben wurde; ODB III (1991) 1616; Hallensleben (1971) 176-177. „ΠΕΓΕ“ bedeutet Balıklı in türkisch und bezieht sich auf das Quellheiligtum Marias in Konstantinopel. Es befindet sich außerhalb der theodisianischen Stadtmauer, gegenüber der Silivri-Tor. An diesem Ort erbaute Justinian I. (527-565) eine Kirche und ein Kloster, die Maria geweiht wurden. Durch eine spätere Tradition jedoch ist diese Gründung dem Kaiser Leo I. (457-474) zugeschrieben worden. Die in der Kirche geschehenen Wunder haben sich bis zum 14. Jh. hin fortgesetzt und wurden von dem Priester Nikephoros Kallistos Xanthopoulos (gestorben 1363) dokumentiert. Maria wurde bereits seit der Begründung des Heiligtums im 5. und 6. Jh. sinnbildlich mit der Heilwasserquelle verbunden, und durch ihre Wundertaten wurde sie berühmt und genoss hohe Verehrung.

¹⁸⁷ Pallas, D. Η ΘΕΟΤΚΟΣ ΖΩΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕ ΑΝΑΛΥΣΕ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ, in: ΑΔ 26 (1971) Meletai, 201-223. Der Autor setzt sich ausführlich mit dem Thema auseinander; zunächst stellt er den Inhalt des Werkes „Ekklesiastike historia“ von dem Priester Nikephoros Kallistos Xanthopoulos (s.o.) vor, welcher die Heilwasserquelle mit den architektonischen Elementen bzw. Gebäudekomplexen beschrieben hatte. S. 202: Dieser Bau ist vor 1453 zerstört worden, und bis ins Jahr 1727 stand lediglich nur die Wasserquelle ohne die architektonischen Zutaten. In dieser Zeit bekam sie wieder eine Becken-Fassung. Obwohl der offizielle Kult und die Pilgerbesuche unterbrochen waren, ist der Ruhm des Heilwassers mit den verbundenen Wundertaten weiter überliefert; Pallas (1971) 204, 209, Abb. 1 und 2; Hallensleben (1971) 176. Ein unbeschriftetes Beispiel dieses Typus befindet sich in der Apsis der Kapelle der Theodoroi-Kirche in Mistra, datiert um 1400. Die Ikonographie besteht aus Maria in Oranten-Haltung mit dem Christus-Kind, das vor ihrer Brust steht und segnet; die auf einer kelchförmigen Schale stehenden Figuren sind von den ehrenden Engeln flankiert. Die erweiterte Version mit den Heilungssuchenden um das Wasserbecken herum befindet sich in einer fragmentarisch erhaltenen Wandmalerei der Johannes-Kirche, ebenfalls in Mistra, und ist ins späte 15. Jh. datiert.

¹⁸⁸ Pallas (1971) 211.

Jahrhundert sind mehreren Heilungssuchende Assistenzpersonen beigelegt.¹⁸⁹ Vom 18. Jahrhundert an ist der westliche Einfluss verstärkt aufgetreten, insbesondere bei den dekorativen Elementen. In dieser Zeit begann man, in der Ikonographie Angehörige aller sozialen Schichten zu schildern (Könige, Priester u.a.), und eine stark charakterisierte Stadt-Kulisse (z. B. Konstantinopel mit den kennzeichnenden Bauten wie der Hagia Sophia) erweitert als Hintergrundkulisse das Bild. In diesem Jahrhundert spielen auch Kupferstich-Arbeiten eine Rolle für die Erweiterung des Typus.¹⁹⁰

Auf der Ikone Kat. Nr. 7 ist Maria, wie es zu erwarten ist, als Orantin frontal in einer kelchförmigen Brunnenschale dargestellt, während die frontal vor ihrem Oberkörper stehende Figur des Christus-Kindes mit beiden Händen segnet. In dem viereckigen steinernen Becken finden sich rote Fische, wie es der konventionellen Ikonographie nach zu erwarten ist.¹⁹¹ Die auf Wolkensegmenten schwebenden Engel, die Maria und das Christus-Kind flankieren, begrüßen diese; dabei halten sie in einer Hand Palmzweige. Die Ikone bringt kein wesentlich neues Motiv; sie präsentiert eine kompakt gestaltete Version des Themas, wie beispielsweise die skizzenhaft geschilderte Andeutung der Stadt, die Heilungssuchenden, rote Fische u. a. Also sind alle zu diesem Typus gehörenden Motive vorhanden.

Die Ikone ist nicht groß, jedoch dürfte sie zum engeren sakralen Bereich gehört haben – denkbar ist ihre Aufstellung auf dem Proskynetarion als tragbare Festtagsikone.

¹⁸⁹ Pallas (1971) 215f.; Czerwenka-Papadopoulos, K. Muttergottes als „lebenspendende Quelle“, in dem Ausstellungskat. (Graz) 1993, 250-251ff. Die charakteristischen Wunderheilungen der Ikonographie sind Folgende: die Heilung des Besessenen, die Erweckung des aus Thessaloniki auf der Reise Verstorbenen (er ist meistens in einem Sarg sitzend abgebildet) und weitere Heilungssuchende um das Brunnenbecken herum. Die Zahl der Kranken ist in den Beispielen aus dem 18. Jh. unterschiedlich hoch. Siehe dazu ebenda Seite 254, Abb. 68, 69; Chatzidakis (1985) 144-145, Abb. 109. Wunderheilungen, die dem Quellwasser der Kirche „Zoodochos Pege“ bei Balıklı in Konstantinopel zugeschrieben wurden, sind, wie erwähnt, von dem Priester Nikephoros Kallistos Xanthopoulos beschrieben worden (s. Anm.188).

¹⁹⁰ Pallas (1971) 217. Von dem Maler-Mönch mit dem Namen Christophoros Sefar aus Doirani (Nordwest-Griechenland) stammen zwei Arbeiten, die eine erweiterte Version dieser Ikonographie mit einer komplexen Stadt-Kulisse und vielen Protagonisten wiedergeben. Abgebildet ist die ganzfigurige Maria mit dem Christus-Kind auf einem Wolkensegment, das sich über der Brunnenschale befindet; den Hintergrund beherrscht eine Stadtsilhouette.

¹⁹¹ Czerwenka-Papadopoulos (1993) 251, 254-255.

3.1.1.2 FESTTAGSBILDER

Die Festtagsbilder verkörpern die Hauptereignisse des Lebens Christi. Die Aufzählung der Hauptfeste im liturgischen Kalender ist nicht nach ihren chronologischen Vorkommnissen, sondern der biographischen Folge nach konzipiert. Leider sind keine literarischen Texte überliefert, die eine Auflistung dieser Feste enthalten und ihre kanonisch gewordene Reihenfolge begründen.

Der kanonische Zwölf-Feste-Zyklus umfasst drei Feste, die die Kindheit Christi betreffen – Verkündigung, Geburt und Darstellung im Tempel –, drei Szenen aus seinem späteren öffentlichen Leben – Taufe, Verklärung, und Auferweckung des Lazarus. Es folgen weitere Szenen aus der Passion und der Auferstehung Christi. Eine letzte Triade besteht aus der Himmelfahrt, Pfingsten und Koimesis.¹⁹² Anzahl und Auswahl der Feste variieren in den erhaltenen Denkmälern; jedoch hat sich um Mitte des elften Jahrhunderts die Zwölfzahl

¹⁹² Falls die Koimesis-Darstellung ausgelassen wird, wird zwischen der Anastasis und der Himmelfahrt die „*Chairete*“ eingefügt. Siehe dazu Sotiriou/Sotiriou (1956) Abb. 39-41, hier finden sich erwähnten Darstellungen auf einem Diptychon aus dem 10. Jh. – Kitzinger, E. Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art, in: CA 36 (1988) 51-75. Siehe Seite 51f. Der früheste bekannte Text, der die zwölf Feste aufzählt, ist ein Gedicht von Johannes Mauropous (PG 120, 1123-1200, Mitte des 11. Jh.s), gelegentlich Theodores Prodromos (erste Hälfte des 12. Jh.s) zugeschrieben. In diesem Gedicht ist der Zyklus mit der Pfingst-Darstellung anstatt der Koimesis abgeschlossen; die Beschneidung ist zu den Begebenheiten der Kindheit Christi hinzugefügt. Restle (1966) 1208; Lucchesi Palli, E. Festbildzyklus, in: LCI 2 (1994) 27. Später wird stattdessen aus theologischen Gründen die Taufe Christi dargestellt und auch die Koimesis (das Entschlafen Marias) in den Zwölf-Feste-Zyklus aufgenommen. Der klassische Zwölf-Feste-Zyklus, d. h. die sogenannten Großen Feste des orthodoxen Kirchenjahres, stellt die folgenden Szenen aus dem Leben Christi und Marias vor: Verkündigung, Geburt, Darstellung im Tempel, Taufe, Verklärung, Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Höllenfahrt, Himmelfahrt, Koimesis und Pfingsten.

etabliert.¹⁹³ Eine kleine Kirche der Panagia Amasgou auf Zypern, datiert in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, erhielt eine Wandmalerei, die ein komplettes klassisches Dodekaortion präsentiert.¹⁹⁴ Eine Ikone aus der Ikonensammlung des Katharinen-Klosters auf dem Sinai, datiert in die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts, stellt das Dodekaortion mit den folgenden Bildern vor: Verkündigung, Geburt, Darstellung im Tempel, Taufe, Verklärung, Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Kreuzigung, Anastasis, Himmelfahrt, Pfingsten und Koimesis.¹⁹⁵ In der mittelbyzantinischen Zeit (spätestens im 12. Jh.) ist eine lockere und erweiterte Ausrichtung der Festbilder neben dem Dodekaortion – dem gängigen Zwölf-Feste-Zyklus – anzutreffen, mit mehr Betonung auf dem Leben Marias.¹⁹⁶ Ihre repräsentativen Beispiele finden sich auf Diptychen, auf den ausgemalten Epistylen der Ikonostasen oder auf Elfenbein- und Steatitarbeiten.¹⁹⁷ Ihr Platz ist die zweite Reihe der Ikonostase. Ihre Anordnung entspricht meist der Abfolge der Feste im orthodoxen Kirchenjahres. Am Festtag wird das entsprechende Festbild zu einer besonderen öffentlichen Verehrung herabgenommen und auf das Proskynetarion (das Ikonenpult) gestellt.

¹⁹³ Kitzinger (1988) 58f. Die Pilger-Ampullen (Monza und Bobbio) bringen abgekürzte biographische Zyklen Christi; diese in Palästina gefertigten Pilgermitbringsel bzw. Souvenirs zeigen, datiert ins 6. oder frühe 7. Jh., beispielsweise Verkündigung, Mariae Heimsuchung, Geburt, Taufe, Kreuzigung, Frauen am Grabe und Himmelfahrt. Kitzinger erläutert, dass die Verbindung zwischen diesen Darstellungen und dem byzantinischen Festzyklus nicht nur eine verborgene Affinität ist, sondern eher eine konkrete Verbindung; Lucchesi Palli (1994) 26-31. Die exakte Zeit der Entstehung des Zwölf-Feste-Zyklus ist aufgrund des unzureichend erhaltenen Materialbestands nicht genauer festzulegen. Aber die Zwölfzahl hat sich im 11. Jh. etabliert, Sp. 27. Siehe dazu frühere Beispiele mit den Festbildern: Die sogenannte Fieschi Morgan-Staurothek, datiert um 700, stellt Verkündigung, Geburt, Kreuzigung und Anastasis vor. Ein weiteres Kreuzreliquiar in Vicopisano, ebenfalls um 700, bringt acht Festbilder. Eine Ikone aus der mittelbyzantinischen Zeit aus Sarsma (heute in Tiflis), datiert ins erste Viertel des 11. Jh., zeigt christologische und mariologische Feste.

¹⁹⁴ Siehe dazu Boyd, S. The Church of Panagia Amasgou Monagri, Cyprus and its Wallpaintings, in: DOP 28 (1974) 276-353, insbesondere Seite 292ff.

¹⁹⁵ Weitzmann, K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, in: Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies (London 1967) 208-224, 222f., Abb. 42.

¹⁹⁶ Kitzinger (1988) 54. In Daphni beispielsweise beginnen die Szenen im Naos nicht mit der Verkündigung, sondern mit der Geburt Marias. Im Malerbuch (Hermenia) befinden sich mehrere erweiterte christologische und mariologische Themen unter dem allgemeinen Titel „*Heortai*“. Der Zyklus lässt sich erweitern, ohne seine Konnotation zu bestimmten Festen zu verlieren.

¹⁹⁷ Kitzinger (1988) 52. Die Ikonensammlung des Katharinen-Klosters auf dem Sinai schließt eine ganze Anzahl von Holztafeln und Epistylen aus dem 12. Jh. ein, die das Dodekaortion zeigen.

Im Laufe der Zeit wurden zahlreiche Festbilder aus ihrem ursprünglichen Kontext entnommen. Sie finden sich heute als Einzelbilder in privaten Sammlungen oder Museen. Die Mehrzahl der Ikonen aus Antalya und Tokat sind solche Festtagsbilder (wenn auch nicht als vollständige Zyklen erhalten), und sie haben einst das Dodekaortion von Ikonostasen gebildet.

Verkündigung

Die schon in der Katakomben-Malerei nachgewiesene¹⁹⁸ Verkündigung an Maria ist ein Bestandteil des byzantinischen Festtagszyklus. Außerdem befindet sich die Szene in der Regel auf der mittleren Tür, der Königstür einer Ikonostase, als oberstes Register der beiden Flügel.¹⁹⁹ Vom fünften Jahrhundert an lassen sich in der Verkündigungs-Ikonographie Elemente aus dem Protoevangelium des Jakobus feststellen, z. B. das Brunnenmotiv bzw. die wasserschöpfende Maria am Brunnen.²⁰⁰ Früh erscheint auch die Taube des Heiligen Geistes (nach Lk 1, 35), nicht jedoch als Motiv in der Verkündigungs-Ikonographie. Sie begegnet in frühchristlicher Zeit einzig in Santa Maria Maggiore,²⁰¹ sonst ist sie im Abendland bis zum 13. Jahrhundert kaum in diesem Zusammenhang wiedergegeben.²⁰² Danach ist sie als Versinnbildlichung des Heiligen Geistes ständig anzutreffen (entsprechend der Bibelstelle Lk 1, 35, um die Beschattung durch den Heiligen Geist zu schildern).²⁰³ Zahlreiche weitere Beispiele in Form von Ölampullen, Reliquiaren usw. stellen keine neue Bildformulierung vor. Seit dem sechsten Jahrhundert kommen Variationen der Ikonographie vor; der ca. 586 datierte Rabbula-Codex bringt zum ersten Mal den Typus der stehenden Maria.²⁰⁴ Schon in der frühchristlichen Zeit ist sowohl die

¹⁹⁸ Emminghaus (1994) 422-437. Über die biblischen und außerbiblischen Quellen der Szene, Typologie und den Kult siehe 422-424. In der Katakomben-Malerei Roms befinden sich aus dem 4. Jh. Darstellungen, die als Verkündigung gedeutet werden, S. 423, so in den Katakomben von S. Priscilla, SS. Pietro und Marcellino. Später findet sich das Verkündigungsmosaik als Beginn eines christologischen Zyklus auf dem Triumphbogen der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom (432-440), in: Schiller 1 (1966) 44-45. Im 5. Jh. wurde in Konstantinopel der 25. März als Fest der Verkündigung gefeiert. – In Rom wurde das Fest erst im 7. Jh. gefeiert, und es wurde allmählich Bestandteil eines Marienfestes.

¹⁹⁹ Seit dem 12. Jh. ist die Verkündigungsszene auf den Bema-Türen bekannt. Siehe dazu Weitzmann (1964/1965) 17-18.

²⁰⁰ Schneemelcher (1990) 343, 11₁. Pelekanidis/Chatzidakis (1985) 34, Abb. 14. In Hagioi Anargyroi in Kastoria, aus dem 12. Jh., geschieht die „Verkündigung am Brunnen“: links steht Maria am Brunnen, und der Erzengel Gabriel kommt von rechts hinzu, S. 55, Abb. 6 und 8. Ein weiteres Beispiel aus der mittelbyzantinischen Zeit stellt die Verkündigungsszene aus der Kirche Hagios Nikolaos tou Kasnitzi in Kastoria dar; hier ist die sitzende Maria mit der Spindel abgebildet.

²⁰¹ Karpp (1966) Abb. 7.

²⁰² Schiller 1 (1966) 45.

²⁰³ Schiller 1 (1966) 54. Das Verkündigungsmosaik in der Capella Palatina in Palermo, siehe dazu Abb. 11.A., in: Demus (1949), datiert um 1143, es zeigt in der Mitte oben ein Himmelssegment mit der Hand Gottes, und davon geht ein Lichtstrahl zusammen mit der Taube aus, die in seitlicher Richtung zur stehenden Maria mit der Spindel fliegt, siehe Abb. 97 in Schiller 1 (1966).

²⁰⁴ Cecchelli/Furlani/Salmi (1959) Abb. F4a.; Emminghaus (1994) 425.

thronende als auch die stehende Maria mit dem meist in Schreithaltung von links hinzutretenden oder hinzufliegenden Engel ausgestaltet. Sie kann also sitzend oder stehend wiedergegeben werden, z. B. um 540 das Mosaik in der Apsis von Parenzo Poreč. Sie ist weiterhin im Osten mit der Spindel in der Hand dargestellt.²⁰⁵ In diesem Jahrhundert ist die Szene in eine Architektur-Gruppe einbezogen.²⁰⁶ Oft fehlt der Botenstab des Engels zugunsten der ausdrucksvollen Handgebärde. Um das neunte Jahrhundert gewann die Ikonographie der stehend einander zugewandten Maria und des Engels an Bedeutung. Gabriel hält zuweilen ein Lilienzepter. Am häufigsten kommen Lilien vor als Zeichen des Lebens und des Lichtes.²⁰⁷ Die Attribute des Engels als Boten wurden vielfältig: in einer Hand hält er das Zepter oder den Lilienstab oder einen Olivenzweig, mit der anderen im Verkündigungsgestus weist er auf den Heiligen Geist hin oder segnet er Maria. (Im Westen hält er auch ein Schriftband mit den Grußworten.) Rudimentäre architektonische Elemente werden hinzugefügt. Das nach Legenden bzw. apokryphen Quellen entstandene Motiv des Purpurspinnens taucht noch gelegentlich auf.²⁰⁸ Auch aus der mittelbyzantinischen Zeit sind Beispiele der Verkündigung am Brunnen überliefert: in Daphne, in der Sophien-Kirche in Kiew, später im Chora-Kloster in Konstantinopel.²⁰⁹ In Byzanz wurde vor allem die Elemente der Apokryphen beibehalten: z. B. der Brunnen, der Wasserkrug, die Purpurwolke.²¹⁰ Beispiele der paläologischen Zeit im 14. Jahrhundert sind auf dem Balkan zu finden (Ochrid, National Museum). Das Szenarium wird emphatischer und bewegter. Der Engel behält seine raumfüllende Dynamik in Schreiten, Flügelschlag und Gestus.²¹¹ Maria sitzt auf

²⁰⁵ Schiller 1 (1966) 47; Prelog (1986) Abb. 25, in der Apsiskalotte ist sie sitzend und Abb. 12 im Triumphbogen stehend wiedergegeben.

²⁰⁶ Emminghaus (1994) 425. Das Apsismosaik in Parenzo-Poreč, um 540. Schiller 1 (1966) Abb. 72. Hier sitzt Maria auf einem Thronstuhl mit hoher Rückenlehne.

²⁰⁷ Schiller 1 (1966) 62. Sie sind als Christussymbol zu verstehen, daneben erscheinen auch Schwertlilien (Iris).

²⁰⁸ Emminghaus (1994) 426. Dieses Motiv setzt sich im Westen nicht fort und ging ganz verloren.

²⁰⁹ Underwood (1966) 146f., Abb. 98; oder Weiss (1997) 98, Abb. 41; Schiller 1 (1966) 46. Im Westen ist auf Grund der ablehnenden Haltung der Theologen gegenüber den Apokryphen die Verkündigung am Brunnen nicht abgebildet worden. Das ändert sich später: In 13. Jh. sind durchaus in der italienischen Kunst vereinzelte Elemente zu finden, z. B. auf dem Flügelaltar des Guido da Siena 1275, siehe Schiller 1 (1966) Abb. 59.

²¹⁰ Emminghaus (1994) 429.

²¹¹ Emminghaus (1994) 430f. – Im Westen wurde die Szene in privateren Räume versetzt. Der Blick geht von der äußeren Architektur, die eine Kirche oder einen Palast darstellen kann, in einen intimeren, der Jungfrau angemessener ausgestalteten Innenraum über. Dazu ist zunehmend der Ausdruck menschlicher Empfindungen und Gefühle gekommen. Auch im Westen ist zur Andeutung von Weisheit und Schriftkenntnis Marias das

einem Thron mit Purpurkissen. Konventionell hält sie mit einer Hand die Spindel, während sie mit der anderen den Erzengel grüßt; dabei streckt Maria die Hand aus.²¹² Der Erzengel Gabriel kann fliegend und in der Schreithaltung dargestellt werden.²¹³ Dieses Aufbauschema bleibt in den nächsten Perioden relativ fest. Die Bildaussage bezieht sich vom neunten bis zum elften Jahrhundert vor allem auf die Ankunft des Engels und seine Grußgeste. Im Laufe der Zeit wurde stattdessen das Gespräch der beiden Figuren hervorgehoben. Das Motiv des Leseputles mit dem geschlossenen oder geöffneten Buch lässt sich seit dem neunten Jahrhundert im Westen nachweisen.²¹⁴ Die Ikonographie schildert Maria den Psalter lesend, während der Erzengel Gabriel herabschwebt. Vom elften Jahrhundert an ist dann das Buch-Motiv öfters anzutreffen. Um 1300 findet sich häufig eine Vase mit Lilien.²¹⁵ Im 15. Jahrhundert ist die Verkündigungsszene in einen Innenraum verlegt,²¹⁶ dennoch ist die Taube des Heiligen Geistes

Leseputl mit dem geschlossenen oder geöffneten Buch abgebildet.; Schiller 1 (1966); Robb, D. M. The Iconography of Annunciation in the 14. and 15. Centuries, in: The Art Bulletin 18, 4 (1936) 480-527. Siehe Abb. 29-31 für das Pult-Motiv.

²¹² Schiller 1 (1966) 49. Abb. 82-83. – Die karolingischen Kunst (9. und 10. Jh.) zeigt Gabriel meistens mit den Kreuzstab, später hält er auch das Lilienzepter. In der ottonischen Kunst (10. und 11. Jh.) finden sich Darstellungen, in denen Maria den Erzengel Gabriel mit beiden Händen grüßt; dabei fehlt die Spindel.

²¹³ Die bekannte Verkündigungs-Ikone aus dem Ende des 12. Jh.s im Katharinen-Kloster auf dem Sinai und eine spätere bilaterale Ikone aus dem frühen 14. Jh., die sich in Ochrid befindet, zeigen Maria mit der Spindel und den Erzengel Gabriel in der üblichen Schreithaltung, dazu siehe Weitzmann, K. u.a. The Icon (1980) Abb. auf den Seiten 62, 72. Eine weitere bilaterale Ikone aus dem Kloster in Dečani, Serbien, datiert 1572-73, stellt wieder den Erzengel Gabriel in der Schreithaltung mit dem Botenstab und eine stehende Maria vor.

²¹⁴ Schiller 1 (1966) 52f., siehe auch die abendländlichen Beispiele, z. B. Abb. 91. Seite 53. – Die im Kreis der Franziskaner gegen Ende des 13. Jh.s entstandenen *Meditationen* (Pseudo-Bonaventura) berichten, dass während des Herabkommens des Engels Maria die Textstelle Jesaja 7, 14 gelesen habe, und deswegen ist auf dem geöffneten Buch, das vor ihr steht, Jesaja 7, 14 wiedergegeben.

²¹⁵ Die Lilien oder generell die Blumen und Pflanzen gewinnen mehr Bedeutung im 14. und 15. Jh. Die Taube und die Lilien entwickelten sich weiter bis zum 16. und 17. Jh.

²¹⁶ Um 1300 wurde im Westen eine wirklichkeitsnahe Auffassung eines irdischen Raumes bzw. ein verbürgerlichter Innenraum betont. Gleichzeitig herrschte auch die idealisierende Renaissance-Auffassung. Also standen die verschiedenen Betrachtungen zeitlich nebeneinander. Siehe das Verkündigungs-Bild des Mérode-Altars im Metropolitan Museum of Art, New York, Master of Flémalle, in: Philip B., L. The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck. Princeton (1971) Abb. 82. Siehe für die Innenraum-Architektur der Verkündigungsszene im 15. Jh. z. B. auch Fra Angelico, in: Spike (1977) mit weiteren Literaturangaben.

auf den Wände und Decke durchdringenden Lichtstrahlen dargestellt.²¹⁷ Beispiele der weiteren nachbyzantinischen Verkündigungs-Bilder (16. und 17. Jh.), die nach den apokryphen Quellen formuliert sind, befinden sich in Hagios Paulos auf dem Berge Athos.²¹⁸

In der Ikonensammlung aus Antalya befinden sich zwei Verkündigungs-Ikonen (Kat. Nr. 26 und 27) und fünf Bema-Türen, die auf ihren oberen Registern kleinformatige Verkündigungs-Szenen besitzen (Kat. Nr. 52-56). Auf den beiden Ikonen ist Maria auf einem Bank sitzend dargestellt. Ein geöffnetes Buch befindet sich vor ihr. Auf ein Wolkensegment erscheint der Erzengel Gabriel; auf Kat. Nr. 26 segnet er mit der rechten Hand und hält in der linken den Lilienzweig. Gabriel hält auf der Ikone Kat. Nr. 27 ebenfalls einen Lilienzweig in der linken Hand, während er mit der rechten ausgestreckten Hand im Hinweisungsgestus auf den Heiligen Geist in Gestalt der Taube zeigt. Die Architekturkulisse stellt einen Innenraum vor (bezieht sich auf Lk 1, 28). Einige ikonographische Elemente aus westlichen Werken sind zu beobachten, z. B. das Leseputz mit dem Jesaja-Text, der Erzengel Gabriel im Herabflug auf einem Wolkensegment.²¹⁹ Die Verkündigungs-Ikonen aus Antalya haben dieses Motiv zu ihrer Bildformulierung aufgenommen.

Eine ähnliche allgemeine Bildformulierung bringen die Werke von D. Theotokópoulos (El Greco)²²⁰ aus seiner frühen venezianischen Zeit; ein Beispiel ist die Verkündigung auf dem Modena-Triptychon (um 1569), in Modena, Galleria Estense.²²¹ Eine kennzeichnende Eigenschaft ist die auf einem Wolkensegment schwebend dargestellte Figur des Erzengels Gabriel und Maria vor einem Leseputz, auf dem ein geöffnetes Buch liegt; jedoch erscheint der Erzengel auf der

²¹⁷ Schiller 1 (1966) 57. Im Westen sind die Haltung Marias und des Engels neue gestaltet; beide sind kniend dargestellt. Siehe Schiller 1 (1966) 59-63; Robb (1936) Abb. 29-31.

²¹⁸ IEPA MONH AΓIOY ΠΑΥΛΟΥ. ΕΙΚΟΝΕΣ (1998) 75, Abb. 28 und Abb. 46-47.

²¹⁹ Pallucchini/Rossi (1982), siehe Abb. 552, 639, 708, 717, 722. Im 16. Jh. ist Gabriel im Flug auf Wolken dargestellt. Dieses Motiv befindet sich oft in den Werken von Tintoretto. Etliche Beispiele befinden sich auch auf Ikonen aus den Kirchen auf den Ionischen Inseln.

²²⁰ Der Maler Domenikos Theotokópoulos, genannt El Greco, stammt aus Kreta (geboren in Heraklion 1541, gestorben 1614 in Toledo). Er reiste 1567 nach Venedig und blieb ca. zehn Jahre in Italien. Danach residierte er seit 1577 in Toledo.

²²¹ Ausstellungskat. Wien (2001) 130-133, Abb. 3. Die Verkündigung ist auf der Außenseite des rechten Altarflügels dargestellt. Es ist vermerkt, dass das Triptychon einer Übergangsphase in El Grecos Schaffen von der griechischen zur venezianischen Manier angehört. Als Vorlagen dienten ihm vor allem Stiche, die Abbildungen westeuropäischer Werke enthalten, insbesondere der italienischen Künstler, z. B. von G. Bonasone, G. G. Caraglio, G. B. Franco, mehr dazu siehe S. 19 und 130.

rechten Bildseite. Ein weiteres Bild El Grecos (um 1576) zeigt die gleiche Ikonographie.²²² Wie aus diesen Werken ersichtlich ist, hat er das Thema nicht mehr nach den byzantinischen Vorlagen gearbeitet (d.h. nach den apokryphen Erzählungen: Verkündigung am Brunnen, Maria mit der Spindel am Brunnen), sondern nach den in der westlichen Kunst entstandenen Vorlagen. Die Maler der vorliegenden Ikonen haben in ihre traditionsgebundene sakrale Malerei Elemente westlicher Kunst aufgenommen, und dabei haben sie eigene Lösungen geleistet.

Unterschiedlich sind die Maße dieser Ikonen; dennoch dürften sie jeweils zu einer Ikonostase gehört haben. Die relativ kleinformatige Ikone (Kat. Nr. 27) dürfte wohl aus einem Zwölf-Feste-Zyklus stammen, während Kat. Nr. 26 nach Form und Maßen als Titelikone einer Kirche in der ersten Reihe der Ikonostase befestigt gewesen sein könnte.

Geburt

Die Geburt Christi Kat. Nr. 28 ist die zweite Szene des Zwölf-Feste-Zyklus.²²³ Die frühesten erhaltenen Beispiele kommen aus der konstantinischen Zeit, und sie befinden sich in der Sarkophagplastik Roms und der Provinz.²²⁴ Die Geburtshöhle ist vom zweiten Jahrhundert an in Legenden bzw. apokryphen Texten und auch von den Kirchenvätern erwähnt worden (Protoevangelium des Jakobus, Pseudo-Mattheus²²⁵). In allen Quellen ist auch das mystische Licht betont. Gleichfalls ist die Kombination der Verehrung des Kindes durch die Hirten mit den drei Magiern nicht im Bibeltext erwähnt (Lk 2, 1-20, Mt 1, 25). Schon in den frühen Beispielen ist Maria nur mit der Hinzufügung der Hirtenverkündigung und der Huldigung der Magier verbunden wiedergeben. Sie bekam ihren festen Platz neben der Krippe in der Geburts-Ikonographie erst seit dem Ende des fünften Jahrhunderts. Geburtshöhle, das mystische Licht, die Hebamme haben sich schon im fünften und sechsten Jahrhundert etabliert. Im fünften Jahrhundert entstand ein neuer Bildtypus; Joseph wurde Teil der Ikonographie.²²⁶ In der aus dem sechsten Jahrhundert erhaltenen Ikonographie ist die erschöpfte Maria auf einer Kline in der Geburtshöhle

²²² Ausstellungskat. Wien (2001) 136, Abb. 5. Die um 1576 gemalte Verkündigung besitzt das gleiche Bildschema. Als Thema wird die Verkündigung zusammen mit der Anbetung der Hirten als eines der populärsten im ikonographischen Repertoire bezeichnet.

²²³ Wilhelm (1994) 86-120. Für eine ausführliche Angabe zur Quellen und zum Kult siehe grundlegend 86-91.

²²⁴ Schiller 1 (1966) 69f.; Wilhelm (1994) 91.

²²⁵ Schneemelcher (1990) 367.

²²⁶ Schiller 1 (1966) 71.

liegend dargestellt; dazu kommt nun auch die nachdenklich gestaltete Figur von Joseph. Aus der vorikonoklastischen Zeit ist das Hebammen-Motiv (nach dem Protoevangelium des Jakobus)²²⁷ mit der ungläubigen Salome. Die Badeszene ist, zwar vereinzelt, vorhanden. Sie ist nicht in den Quellen erwähnt, dennoch ist sie insbesondere nach dem Bilderstreit zur Ausschmückung der Szene häufig beigegeben.²²⁸ Schon im achten und neunten Jahrhundert wurde sie ein legitimer Bestandteil der Geburts-Ikonographie.²²⁹ Zwei Beispiele aus dem Sinai schildern die Entwicklung im achten und neunten Jahrhundert.²³⁰ Anfang des elften Jahrhunderts ist im Katholikon des Klosters Hosios Lukas in Phokien²³¹ eine Geburt Christi mit der Hirten-Verkündigung (manchmal, wie auch in diesem Beispiel, spielt einer der Hirten eine Flöte), mit der Huldigung der Magier (nicht zu Pferde), mit einer großen Anzahl Engel und mit dem ersten Bad des Kindes überliefert.²³² Das Mosaik der Capella Palatina in Palermo, datiert um 1143, zeigt die Verehrung der Hirten und die Huldigung der zu Pferde gekommenen drei Magier.²³³ In allen diesen Beispielen ist die Badszene vorhanden. Für die älteste Bildformulierung des Themas spielten die nicht kanonischen biblischen Texte eine große Rolle. Die wichtigsten Elemente der frühen Geburts-Ikonographie²³⁴ bestehen vor allem aus den folgenden Motiven: Das Christus-Kind auf einer altarähnlichen Krippe, Ochse und Esel (nach Is 1, 3 und Hab 3, 2), die Verehrung der Hirten (nach Lk 2, 8); Maria wird selten dargestellt, und Joseph ist nicht wiedergegeben.²³⁵ Das früheste Beispiel stammt aus dem vierten Jahrhundert (320/325). Mitte des vierten Jahrhunderts fand auch

²²⁷ Schneemelcher (1990) 345, 17-18.

²²⁸ Literarische Quellen bzw. Vorlagen fehlen für die Badeszene; sie ist vor dem Bilderstreit selten dargestellt. Siehe für die ikonographische Entwicklung des Bildes und einzelner Motive grundlegend Wilhelm, LCI 2 (1994) 95-96.

²²⁹ Schiller 1 (1966) 75.

²³⁰ Weitzmann (1976) Abb. 27 und 30. In dem ersten Beispiel, das ins 8. oder 9. Jh. zu datieren ist, sind alle Bestandteile der Geburts-Ikonographie wiedergegeben: die auf einer Kline liegende Maria, Joseph, zwei Hebammen, die Badeszene, Hirtenverkündigung. Das zweite Beispiel kommt der zweiten Hälfte des 9. oder des 10. Jh.s, es ist das Mittelteil eines Triptychons: hier ist Maria wieder liegend und Joseph in klassischer nachdenklicher Haltung dargestellt.

²³¹ Chatzidakis (1997) 28, Abb. 13f.

²³² Schiller 1 (1966) 304, Abb. 157.

²³³ Schiller 1 (1966) 305, Abb. 159.; Demus (1949) Abb. 17.

²³⁴ Über die Entstehung einzelner Motive siehe besonders Pasarelli (1998) 85-109.

²³⁵ Wilhelm (1994) 91-92.

die Huldigung der Magier in der Geburts-Szene statt. Geburtshöhle, altarähnliche Krippe mit dem Christus-Kind darauf, hinter ihm Ochse und Esel, die auf einer Matratze liegende oder neben der Krippe sitzende Maria, der nachdenklich sitzend dargestellte Joseph, Himmelssegment mit Lichtstrahlen, die lobpreisenden Engel, die Verkündigung an die Hirten, die Huldigung der Magier, die Bad-Szene, eine oder zwei Hebammen bilden das gängige Aufbauschema der Geburtsszene.²³⁶

Zusammengefasst haben wir zwei Grundtypen Marias: die sitzende (siehe den Rabbula-Codex²³⁷ und das Menologion von Basilios II.²³⁸) und die auf einer Kline oder Matratze liegende (Sinai, 7. oder 9./10. Jh.²³⁹). Im zwölften Jahrhundert hat sich schon diese Geburts-Ikonographie etabliert (mit knienden oder reitenden Königen). In späteren Jahrhunderten sind keine wichtigen neuen Motive der Ikonographie hinzugekommen. Eine Ikone mit der konventionellen byzantinischen Ikonographie befindet sich auf Patmos im Katholikon des Klosters von Zoodochos Pege (1480-1500).²⁴⁰ In diesem Beispiel begegnen alle sogenannten klassischen Elemente, die für Byzanz charakteristisch sind: die Geburtshöhle, die auf einer Matratze liegende, erschöpfte Wöchnerin Maria, die nachdenkliche Gestalt Josephs, die von links herbei reitenden Magier, die Verehrung der Hirten, die Badeszene, eine große Anzahl von Engeln.

Der aus dem 14. Jahrhundert im Westen bekannte Typus der anbetenden Maria begegnet in den Werken aus Byzanz, z. B. ein Fresko vom Berg Athos, das in die zweite Hälfte des 16. Jahrhundert datiert ist; es befindet sich im Katholikon des Dochiariou-Klosters. Hier ist Maria vor

²³⁶ Restle (1967) 2, Abb. 67. Siehe das Fresko in der Tokali Kilise, 10. Jh. Es zeigt die liegende Maria; Millet (1957) Abb. 10/2. Das Fresko des Protaton auf dem Berge Athos, Anfang des 14. Jh.s. Hier ist die mütterliche Beziehung betont: Maria Wange an Wange mit dem Christus-Kind liegend. Auch in der paläologischen Zeit blieb dieses Schema zum größten Teil unverändert; dennoch sind dem Bild neue Akzente verliehen worden (das Reis-Motiv auf der Wurzel Jesse), siehe dazu auch Wilhelm, P. (1994) 102. Underwood (1966) 166-167, Abb. 102. In Chora ist die Geburtsszene ganz konventionell wiedergegeben; Millet (1927) 222, Abb. 2. In dem Dochiariou-Kloster auf dem Berge Athos (1568) ist Maria vor der Krippe der Geburtshöhle kniend, in anbetender Weise, dargestellt. Dazu kommen auch die Huldigung der zu Pferde gekommenen Magier, die mitzelebrierenden Engel in großer Zahl, die Huldigung der Hirten und das erste Bad vor.

²³⁷ Cecchelli/Furlani/Salmi (1959) Abb. F4b.

²³⁸ Schiller 1 (1966) 304, Abb. 158; Pasarelli (1998) 89, Abb. 1. Die Geburtsszene im Menologium des Basilios II., datiert 979-984, zeigt die Hirtenverkündigung durch den Engel, und Maria sitzt in der linken Seite der Geburtshöhle neben der Krippe.

²³⁹ Schiller 1 (1966) 303, Abb. 154.

²⁴⁰ Chatzidakis (1985) 87 und 88, Abb. 35.

der Krippe in anbetender Haltung wiedergegeben. Erst im 14. Jahrhundert erscheint wieder die vor und/oder neben der Krippe sitzende Figur der Maria in der italienischen Kunst.²⁴¹ Dort ist die Geburts-Szene weniger episch-erzählend und detailliert als in der byzantinischen wiedergegeben.

In diesem Jahrhundert ist ebenfalls das Tuch-Motiv entstanden: Maria hebt das Tuch, das das Kind bedeckt, um das Neugeborene den verehrenden Hirten zu zeigen (Lk 2, 12). Dieses Motiv veranschaulicht die natürliche, mütterliche Beziehung zwischen Maria und dem Christus-Kind und ist in der italienischen Kunst insbesondere während des 14. Jahrhunderts und später ein sehr beliebtes Motiv.²⁴² Ebenfalls ist dieses Motiv später in den Werken von El Greco anzutreffen.²⁴³ In den mehrfachen Gestaltungen der „Anbetung der Hirten“, eines der beliebtesten Themen des Malers, finden sich jeweils kleine Veränderungen, jedoch ist stets das Tuch-Motiv vorhanden.²⁴⁴ Obwohl das ganze Ereignis nicht vor der Geburtshöhle geschieht, ist Maria, das Tuch empor haltend und das Kind von rechts kommenden Hirten zeigend, wiedergegeben. Dabei befindet sich Joseph hinter Maria und ist nicht mehr nach der byzantinischen Art und Weise nachdenklich dargestellt.

Die italienische Malerei zeigt eine vereinfachte Version des Bildes.²⁴⁵ Im Westen erscheint die Höhle in der Regel nicht; sie ist erst im zwölften Jahrhundert manchmal durch einen Bogen angedeutet, stattdessen wird eine Stadt-Architektur bevorzugt.²⁴⁶ Im elften Jahrhundert sind im

²⁴¹ Wilhelm (1994) 94.

²⁴² Wilhelm (1994) 107; Schiller 1 (1966).

²⁴³ Siehe den Ausstellungskat. Wien (2001) 131. Die Anbetung der Hirten befindet sich auf der Innenseite des linken Flügels.

²⁴⁴ Ausstellungskat. Wien (2001) 65, Abb. 5. Anbetung der Hirten, in Madrid, Museo Nacional del Prado; Ausstellungskat. Madrid (1999) 298, das Bild (1596-1600) befindet sich im Nationalmuseum Bukarest, National Museum of Art of Romania. S. 311 ist ein weiteres Werk (ca. 1603-1605) mit dem gleichen Thema und Motiv abgebildet, heute in Valencia, Museo del Patriarca; Baetjer (1980) 201. Als Vorlagen dienten italienische Stiche beispielsweise nach J. Bassano (1510-1592), Tizian u.a. Eine sehr ähnliche Bildformulierung bringt das Tafelbild des Malers Bassano im Prado (1994) 157, Abb. 4. Im Allgemeinen wird das Thema der „Anbetung der Hirten“ von den venezianischen Malern um die Mitte des 16. Jh.s bevorzugt, wobei die Einführung und die Herauskristallisierung des Themas größtenteils dem italienischen Maler Tizian zugeschrieben wird. Siehe dazu auch den Ausstellungskat. Herakleon (1990) 339f.

²⁴⁵ Schiller 1 (1966) 77ff. Siehe die Entwicklung im Abendland bis zum 13. Jh. Vor allem vom 12. Jh. an finden sich selbstständige Auffassungen der Elemente der Geburts-Ikonographie, z. B. ist die Geburtshöhle manchmal mit Haus- und Stadt-Andeutungen kombiniert.

²⁴⁶ Schiller 1 (1966) 79 und 80.

Westen Joseph und Maria stehend dargestellt; dazu erscheint eine neue Auffassung der Gestaltung Josephs als Gesprächspartner Marias.²⁴⁷ Im 14. Jahrhundert fand im Westen eine Wandlung im Verhältnis zwischen Maria und dem Christuskind statt, indem die natürliche, mütterliche Beziehung hervorgehoben ist.²⁴⁸ Gleichzeitig erschien das Motiv der Anbetung des Kindes.

Von dem Maler der Ikone Kat. Nr. 28 ist nicht die ganze westliche Ikonographie nachgeahmt, sondern es sind bestimmte Teile bzw. Motive zu einer eher konventionellen byzantinischen Komposition hinzugefügt. Das Neugeborene befindet sich vor der Geburtshöhle vermutlich auf einer altarähnlichen Krippe. Links ist die Huldigung der drei Könige wiedergegeben; sie haben keine Pferde. Rechts sind zwei Hirten, einer von ihnen ist nur zum Teil zu sehen. In ihrer Mitte hält eine Hebamme den Wasserkrug (denkbar ist die Vorbereitung auf das erste Bad). Maria hebt ein Tuch und zeigt das Kind den Hirten. Dieses Bildmotiv ist unter den Beispielen der westlichen, insbesondere der italienischen Kunst des 13. und 14. Jahrhundert anzutreffen.²⁴⁹ Der Heilige Geist fährt senkrecht auf Lichtstrahlen herab. So zeigt Maria den von rechts kommenden Hirten das Neugeborene, und Joseph ist auf der anderen Seite der Geburtshöhle, nicht nachdenklich, sondern anschauend, platziert.²⁵⁰ Im 17. Jahrhundert und später ist das Tuch-Motiv oft in der Geburtsszene und auch gesondert in der Anbetung der Hirten anzutreffen.²⁵¹ Ein Beispiel aus der Mitte des 17. Jahrhunderts bringt vergleichbare Motive der Geburt vor.²⁵²

²⁴⁷ Über die unterschiedliche Auffassung Josephs in der Geburts-Ikonographie siehe grundlegend Schiller (1966) 83ff. Auch in der Gesamtkonographie liegt der Akzent auf der Verehrung und Bezeugung der Erscheinung Gottes, in Byzanz dagegen auf der Menschwerdung Gottes und dadurch auch auf der Erlösung der Welt. Siehe Schiller 1 (1966) 80.

²⁴⁸ Schiller 1 (1966) 84f. – In dieser Zeit wurden auch die Motive des Überreichens der Windeln und des Stillens des Kindes wiedergegeben.

²⁴⁹ Ladis (1982) 120, Abb. 6b-2. Die Anbetung der Hirten bietet eine vergleichbare Verwendung des Tuch-Motivs.

²⁵⁰ Von links nähern sich die drei Könige; auffallend ist ihre verschiedenaltige Darstellung: unbärtig, dunkelbärtig und weißbärtig als Darstellung der Lebensalter. Siehe Poeschke, J. Leben, Menschliches, in: LCI 3 (1994) 38-39. Die drei Lebensalter verkörpert in den drei Königen – des Jünglings, des Mannes, des Greises – begegnen schon in der frühbyzantinischen Zeit (6. Jh. auf dem Deckel des Etschmiadzin-Evangeliar). Im Malerbuch wird jedoch ein Lebensalterrad beschreiben (betreffend die Jahreszeiten, Monate und die 7 Lebensabschnitte des Menschen). Ob in diesem Fall Kat. Nr. 28 auch eine Lebensalter-Allegorie gedacht wird, ist sehr wahrscheinlich.

²⁵¹ Museumskat. Ravenna (1979) 80, Abb. 125/1. Eine andere Ikone der Kretischen Schule, datiert zum Ende des 18. und Anfang des 19. Jh.s, gibt dieses Motiv wieder, S. 84, Abb. 136.

²⁵² Ikonenkat. Athen, Benaki (1936) Abb. 38.

Beschneidung

Die Ikone Kat. Nr. 29 zeigt eine in der orthodoxen Kirche selten dargestellte Begebenheit aus der Kindheit Christi, nämlich die Beschneidung.²⁵³ Sie ist meistens in zyklischen Darstellungen abgebildet, und nicht als Einzelbild.²⁵⁴ Das Ereignis findet nach der Huldigung der Magier und vor der Darstellung im Tempel statt. Aus der Zeit vor dem Bilderstreit sind keine Beispiele überliefert. Das einzige frühe Zeugnis stammt aus der Zeit danach im zehnten Jahrhundert im Menologion von Basilios II. (979-987).²⁵⁵ In dieser Darstellung ist nicht der Vorgang der Beschneidung, sondern ihre Vorbereitung geschildert. Die Umstehenden sind auf die wichtigsten Personen beschränkt, nämlich Maria, Joseph, das Christus-Kind und der Mochel, und in eine freie

²⁵³ Zur Ikonographie des Themas siehe Isermeyer (1994) 271-273; Schiller (1966) 99-100; Schiller (1987) 509-510; Isermeyer (1948) 327-331, 328. Im Neuen Bund trat die Taufe an die Stelle der Beschneidung. Seit dem 11. Jh. wird die Beschneidung am ersten Januar gefeiert. Deswegen findet sich der heilige Basilios oft in östlichen Beschneidungsdarstellungen, wie er auch Kat. Nr. 29 abgebildet ist. Siehe dazu Chatzidakis, M. *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'institute* (1962). Nr. 1. Abb. 48, Abb. 65 und S. 97. Hier befindet sich auf einer dem Maler Emmanuel Tzanfournaris zugeschriebenen Ikone aus dem 17. Jh. ebenfalls eine Abbildung des hl. Basilios, der starr auf den Betrachter blickt. Hinsichtlich der Gesamtkonographie nähert sich diese Ikone den westlichen Modellen an: in Räumlichkeit, Komposition, Figurenordnung und -modellierung, Gewändern usw. Eine Farbaufnahme bei Tselente-Papadopoulou (2002) S. 162-163, Abb. 37. Siehe auch Millet (1960) 21, 23 über die Ikonographie der Beschneidung, aber kaum etwas über ihre Entwicklungsstadien. Weitere Lit. siehe Katsioti, A. *ΟΙ ΣΚΗΝΕΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΚΑΙ Ο ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ*. Athen (1998) 60; in Anm. 246 weiterführende Literatur zur Ikonographie. Siehe u.a. auch Chojnacki, S. *Major Themes in Ethiopian Painting. Indigenous Developments, the Influence of Foreign Models and their Adaptation from the 13th to the 19th Century*. Wiesbaden (1983) 104. Das Thema wurde im 14. Jh., vor allem im 15. Jh. beliebter und in darauffolgenden Jahrhunderten verbreitet. Die italienischen (venezianischen) Maler führten die Beschneidungsszene realistisch mit dem entkleideten Christus-Kind und dem ein Messer haltenden Mochel. Die Beschneidung von Prodomos, in: Leroy, J. *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*. Institut Français d'Archéologie de Beyrouth. Bibliothèque archéologique et historique. Tome XCVI. Paris (1974) 62, Paris, Bibl. Nat. Copte 13, ^{fos} 137v, 138v: scènes évangéliques. In zahlreichen rumänischen Kirchen des 17. Jh.s ist das Thema vorwiegend im Naos im Festtags-Zyklus wiedergegeben, dazu siehe Ștefănescu, I. D. *La peinture en Valachie et en Transylvanie. Depuis les origines jusqu'au XIX. siècle*. Paris (1932) 77, 82, 167, 174, 197, 200, 267, 282.

²⁵⁴ Isermeyer (1948) 328. – Oft ist sie als Miniatur, Holzschnitt, Stich zur Illustration der Evangelien zu finden. Außerdem ist das Thema als Gemälde und Relief an Altären, Stickereien, Portalskulpturen u.a. angebracht; jedoch nicht in der orthodoxen Kunst.

²⁵⁵ Isermeyer (1948) 330.

Landschaft gestellt.²⁵⁶ Seit dem 14. Jahrhundert haben sich die Assistenzfiguren allmählich vermehrt (insbesondere im 15. Jh.), und die Szene ist in einen Sakralraum bzw. in den Tempel (seltener in einen Profanraum) verlegt worden.²⁵⁷ Die vor allem seit dem 15. Jahrhundert bekannte geläufige Ikonographie hatte sich im Laufe des zwölften Jahrhunderts durch die Anlehnung an die „Darstellung im Tempel“ entwickelt.²⁵⁸ Seit dem 16. Jahrhundert verbreiteten sich Kupferstiche mit dem Thema.²⁵⁹ A. Dürer veröffentlichte 1511 den Holzschnitt-Zyklus „Marienleben“, in dem sich auch die Beschneidung Christi befindet, da diese zu den sieben Schmerzen Marias gehörte.²⁶⁰ Die Bildformulierung Dürers wirkte bis ins 18. Jahrhundert weiter. Später (19. Jh.) wurde das Thema völlig abgelehnt. Ein Beispiel aus dem 15. Jahrhundert, das sich auf dem Schrank (1451-1453) des Kirchensilbers in der Kirche Santissima Annunziata in Florenz, heute im Museo di San Marco, befindet, bringt in einer sakralen (gotischen) Innen-Architektur die Beschneidung ohne die Kerzen tragenden Kinder als Assistenz-Figuren.²⁶¹

Die Beschneidungs-Ikone Kat. Nr. 29 hat eine erweiterte und durch Figuren ergänzte Formulierung des Themas. Die Figur des heiligen Basilios ist wie in den anderen Beispielen aus dem griechisch-orthodoxen Raum anwesend. Ein thematisch vergleichbares Beispiel befindet sich unter einer Gruppe von albanischen Ikonen.²⁶² Die große Zahl der Begleitfiguren sowie die

²⁵⁶ Schiller 1 (1966) 99, Abb. 225. Schoch, R./Mende, M./Scherbaum, A. Albrecht Dürer, das druckgraphische Werk. Holzschnitte und Holzschnittfolgen 2 (2002) 251. Der Lukas-Text enthält keine Angaben über den, der die Beschneidung ausgeführt und wo sie stattgefunden hat.

²⁵⁷ Isermeyer (1994) 272; Schiller 1 (1966) 100; Isermeyer (1948) 328.

²⁵⁸ Schoch/Mende/Scherbaum (2002) 251; Röhring, F. Beschneidung, in: Marien-Lexikon 1 (1988) 464f.; Isermeyer (1948) 328.

²⁵⁹ Schoch/Mende/Scherbaum (2002) 214-223 und 251-252 insbesondere 221: „Das Marienleben wurde schnell in kompositioneller und ikonographischer Hinsicht eine beliebte Quelle, aus der Künstler in Italien und kurz darauf in ganz Europa, vor allem in Deutschland, Anregungen schöpften. Die große Beliebtheit des Zyklus’ führte zu einer regen Nachfrage“. Isermeyer (1948) 329. – Das Hauptvorbild für die Beschneidungs-Szene, das bis ins 18. Jh. einwirkte, war der Holzschnitt aus dem „Marienleben“ von A. Dürer.

²⁶⁰ Schoch./Mende/Scherbaum (2002) 215, 251, Abb. 176. Weitere Marienschmerzen sind: Die Prophezeiung Simeons von Ungemach und Leid, die Flucht nach Ägypten, der Abschied Christi, die Gefangennahme, die Geißelung, die Kreuzigung, der Tod und die Kreuzabnahme Christi.

²⁶¹ Pope-Hennessy (1981) 74, Abb. 6; Spike (1997) 186-187, 218, Abb. 62a: Maria hält das Christus-Kind im Gegenwart eines Priesters und eines Mochels. Das mit Kreuznimbus nimbierte Kind ist nackt. Weitere drei Figuren befinden sich auf dem rechten Bildseite.

²⁶² Drishti, Y. R. Konstandin Shpataraku. Piktori i Artit Mesjetar Shqiptar. (1992) 75, Abb. 36. Siehe Öhrig (2001) 31-32, 86, 88. Der Maler-Mönch K. Shpataraku stammte vermutlich aus Shpat im Gebiet von Elbasan in

entwickelte Innenraum-Architektur (Altar, Ziborium, usw.) lassen eine späte Datierung der Ikone (19. Jh.) gerechtfertigt erscheinen. Es ist anzunehmen, dass bei der Bildformulierung die Wünsche des Auftraggebers berücksichtigt wurden oder des Malers eigene Auffassung über das Thema eingeflossen ist.

Die Ikone dürfte zu einer Ikonostase gehört haben – vermutlich als Ergänzung des Zwölf-Feste-Zyklus.

Darstellung im Tempel

Drei möglichen Variationen des Themas Darstellung Christi im Tempel²⁶³ sind in drei unsymmetrisch formulierten²⁶⁴ Ikonen aus Antalya und Tokat vertreten (Kat. Nr. 30, 31 und 61). Die Ikone Kat. Nr. 30 gibt den Augenblick der Überreichung des Kindes wieder, während die weiteren zwei (Kat. Nr. 31 und 61) Simeon in ehrfürchtiger Haltung, das Christus-Kind haltend, zeigen. Die Dreier-Gruppe befindet sich auf den Ikonen Kat. Nr. 30 und 61 auf der rechten Bildseite; auf Kat. Nr. 31 auf der linken. In allen diesen Beispielen konzentriert sich die Bilderzählung auf die Begegnung mit Simeon.²⁶⁵ Das Christus-Kind zeigt Kat. Nr. 30, indem es die Hände flehentlich der Mutter entgegen streckt, Angst vor Simeon, eine Geste, die seit dem achten oder neunten Jahrhundert belegt ist.²⁶⁶ Auf Kat. Nr. 61 befindet sich ein mit einem Ziborium bekrönter Altar. Die anbetende Haltung Marias und die sorgfältige Trage-Geste Simeons vermitteln das Erkennen der Gottheit Christi, das im Lobpreis gipfelt (Lk 2, 29-32). Auf den Ikonen Kat. Nr. 31 und 61 ist Maria anbetend dargestellt. In den beiden Szenen hält Simeon behutsam das Christus-Kind. Die üblichen Protagonisten sind in der Ikonographie vertreten.

Albanien. Er hat die Ikonen des Ardenitsa-Klosters in Lushnjë um 1774 und weitere Ikonen, insbesondere Festtagsbilder, für Ikonostasen in Mittelalbanien gemalt. Die Bildformulierung der in die Mitte des 18. Jh.s datierten Beschneidungs-Ikone ähnelt den Holzschnitten von A. Dürer.

²⁶³ Zu der ikonographischen Entwicklung der Erzählung und Darstellung des Themas siehe grundlegend Wessel (1966) 1134-1146; Schiller 1 (1966) 100-104; Pasarelli (1998) 129-147; Lucchesi Palli, E./Hoffscholte, L. (1994) 473-477.

²⁶⁴ Die ganz symmetrisch aufgebaute Ikonographie war insbesondere in der mittelbyzantinischen Zeit häufig. Beispiele siehe bei Wessel (1966) 1137.

²⁶⁵ Schiller 1 (1966) 102. – Seit dem 8. und 9. Jh. ist im Westen ein anderer Bildtypus bekannt; die Handlung wird an einem Altar gezeigt, über den hinweg Maria das Kind Simeon überreicht. Der Akzent liegt auf der Darbringung des Kindes, und nicht auf Anerkennung und Lobpreisung.

²⁶⁶ Siehe das Menologion von Basilios II. ca. 985 und eine farbige Abbildung bei Pasarelli (1998) Abb. 3.

Die vorliegenden drei Ikonen bieten drei Varianten der konventionellen Ikonographie in Bezug auf den architektonischen Rahmen. Kat. Nr. 30 und 31 stellen eine Außenansicht, vermutlich den Eingang zum Tempel, vor (wie überlieferte Beispiele zeigen²⁶⁷), während Kat. Nr. 61 der Ort des Geschehnisses das Innere eines sakralen Raumes ist, der hinter den Personen den von einem Ziborium bekrönten Altar zeigt.²⁶⁸ Beide Formulierungen existieren als mögliche Variationen des Bildes.²⁶⁹ Die anbetende Haltung Marias (Kat. Nr. 31 und 61) weist auf westlichen Einfluss hin, der für die Ikonen dieser Zeit, vor allem um 1700 und im 19. Jahrhundert üblich war. Die Prophetin Anna ist im seit dem zehnten Jahrhundert bekannten Typus – mit dem Zeigegestus und der Schriftrolle – wiedergegeben.²⁷⁰ Ebenfalls der die Tauben opfernde Joseph.

Die Ikonen stammen möglicherweise aus einem kirchlichen Ikonenbestand und gehörten zu den Festtagsikonen als zweite Ikone des Dodekaortions.

Taufe

In der Sammlung im Museum in Antalya befinden sich zwei Ikonen mit dem Thema Taufe Christi, Kat. Nr. 32 und 33. Beide unterscheiden sich sowohl ikonographisch als auch stilistisch erheblich. Grundlegend ist für die Ikonographie die Erzählung des Evangeliums, insbesondere die Textstelle des Matthäus-Evangeliums (3, 13-17, auch Lk 3, 21).²⁷¹ Die Ikonographie und

²⁶⁷ Pasarelli (1998) 130. Als Beispiele dazu siehe die Darstellung Christi im Tempel in dem Mosaik-Dipthychon mit dem Zwölf-Feste-Zyklus, das sich im Museo dell'opera del Duomo in Florenz befindet. Abb. bei Weitzmann (1982) 74 und 75; eine Email-Arbeit, ebenfalls aus einem Festzyklus, die sich im Museum für Georgische Kunst in Tiflis, Georgien, befindet und auf ca. 1200 datiert ist. Abb. bei Pasarelli (1998) 1 und Weitzmann (1982) 114.

²⁶⁸ Der Ort ist vorwiegend der Innenraum des Tempels, in der spätbyzantinischen Zeit auch der Platz vor dem Tempel, siehe dazu das Fresko des Katholikons des Chilandar-Klosters auf dem Berge Athos, datiert ins 14. Jh. Hier kommen die Figuren von rechts und befinden sich vor einem Architektur- bzw. Giebelaufsatz ähnlich wie Kat. Nr. 31; Lucchesi Palli, E./Hoffscholte, L. (1994) 474.

²⁶⁹ Schiller 1 (1966) 102.

²⁷⁰ Lucchesi Palli, E./Hoffscholte, L. (1994) 474.

²⁷¹ Siehe zu den Quellenangaben und der Ikonographie den Artikel Taufe Jesu, in: LCI 4 (1994) 247-255; Pasarelli (1998) 109-128; Schiller 1 (1966) 137-142, S. 142-152 ist die ikonographische Entwicklung behandelt. Ein Beispiel aus der nachikonoklastischen Zeit (ca. 985) ist das Menologion von Basilios II., eine Abbildung siehe Pasarelli (1998) 113. Hier ist die Hand Gottes mit der Taube vorhanden, und zwei verehrende Engel mit verhüllten Händen assistieren dem Vorgang. Die Hand Gottes sowie das Segment der Himmelscheibe (als Andeutung des geöffneten Himmels) sind schon seit dem 6. Jh. auftretende Motive. Siehe dazu Schiller 1

Bildformulierung blieben von Anfang an fast unverändert. Dazu kamen nur vereinzelte Motive, die mit der Liturgie verbunden sind.²⁷² Vom 14. Jahrhundert an lässt sich das Motiv der Wasserbegießung nachweisen.²⁷³ Später erscheint vom 15. Jahrhundert an Gottvater häufiger am Himmel. Seit dem 16. Jahrhundert ist Johannes Prodromos öfters mit seinem Attribut – dem Kreuzstab – abgebildet.

Kat. Nr. 32 ist Christus in frontaler Ansicht als Mittelpunktfigur stehend dargestellt, während er auf Kat. Nr. 33, im Profil und in Schreitstellung, auf die linke Seite des Bildes gerückt, wiedergegeben ist. Die anbetende Haltung Christi (nach dem Lukas-Evangelium)²⁷⁴ und das Motiv der Wasserbegießung, wie auf Kat. Nr. 33, sind Merkmale der Ikonographie des 15. und 16. Jahrhunderts vor allem in Italien.²⁷⁵ Johannes Prodromos befindet sich in der rechten Bildseite und gießt aus einer Schale das Wasser auf das demütig gesenkte Haupt Christi.²⁷⁶ In der

(1966) 144. Als Beispiel aus der mittelbyzantinischen Epoche siehe das Mosaik von Hosios Lukas, 11. Jh., in: Chatzidakis, N. (1997) 30, Abb. 16. In der Monumentalkunst ist die Taufe vom 8. Jh. an in den Festzyklen des Lebens Christi nachzuweisen, siehe z. B. die Nachzeichnungen des Mosaikzyklus des Oratoriums Johannes VII. in der alten Peterskirche in Rom.

²⁷² Pasarelli (1998) 111.

²⁷³ Schiller 1 (1966) 151. Das Untertauchen, durch den bis zu Christi Schultern aufströmenden Fluss gekennzeichnet (siehe Kat. Nr. 32), und die Wasserbegießung (siehe Kat. Nr. 33) sind zwei Ausführungen des Taufaktes. Im 14. Jh. wurde die Wasserbegießung mittels einer Schale oder einer Muschel in die Tauf-Ikonographie aufgenommen. Um diese Zeit ist auch Christus meist in anbetender Weise (wobei er die Arme überkreuzt hält) abgebildet.

²⁷⁴ LCI 4 (1994) 253f.

²⁷⁵ Vergleichbare Darstellungen dieser Taufformulierung kommen in den Werken der italienischen Kunst vor, beispielsweise bei Taddeo Gaddi (ca. 1300-1366), in: Ladis (1982) 120, Abb. 6b-6. In diesem Beispiel erscheint Christus im Profil und in anbetender Gebärde. Ebenso in Abb. 52, S. 185: Johannes tauft den frontal stehenden und anbetenden Christus durch Wasserausgießung aus einer Schale; dabei sendet Gottvater die Taube des Heiligen Geistes herab. Zahlreiche weitere Beispiele dieses Motivs befinden sich in dieser Publikation. – Vergleiche auch die Taufdarstellung von Piero Della Francesca (1416/1417-1492), National Galerie, London, in: Del Buono/De Vecchi (1967) Abb. 13. Im 16. Jh. sind Beispiele in den Werken von Veronese erhalten, in: Pignatti (1976) Abb. 5, weitere Beispiele in Abb. 531, 532.

²⁷⁶ Ein vergleichbares Beispiel der Gestaltung und Platzierung Christi befindet sich auf einer Ikone des 17. Jh.s in einer Kirche in Bari. Ebenso sind die Hauptprotagonisten Christus und Johannes Prodromos am Ufer des Jordans anders als häufig sonst platziert: während Christus nach rechts über den Fluss schreitend wiedergegeben ist, steht Johannes Prodromos auf der rechten Bildseite (üblicher wäre die auf der linken Bildseite stehende Figur des Prodromos, wie Kat. Nr. 32). Für die Abb. siehe Pasarelli (1998) 120. Jedoch

Flusslandschaft ist der Täufer auf Kat. Nr. 32 nach rechts auf das Ufer des Jordans heranschreitend dargestellt. Im Gegensatz dazu steht er Kat. Nr. 33 auf der rechten Bildseite und hält mit der linken Hand den Kreuzstab, während er mit der rechten das Wasser ausgießt. Auf beiden Ikonen ist Christus mit einem Tuch bekleidet wiedergegeben: auf Kat. Nr. 32 ist es sorgfältig um die Hüften geschlungen, auf Kat. Nr. 33 lose bis auf den rechten Fuß herabfließend. Zwei Engel assistieren jeweils. Auf beiden Ikonen fehlt das seit dem fünften Jahrhundert nachweisbare Motiv der Personifikation des Flusses Jordan.²⁷⁷ Auf Kat. Nr. 33 bildet die Gestalt Gottvaters, die sich im Zenit des Bildes befindet, die Bekrönung der ganzen Szene.²⁷⁸ Auf Kat. Nr. 32, ist Christus in frontaler Ansicht im Fluss Jordan stehend, in dem von der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts an auf den Darstellungen erhaltenen Typus, dargestellt.²⁷⁹ Also ist die Ikone eher nach der konventionellen Bildformulierung gemalt. Dabei sind die grundlegenden Elemente byzantinisch, aber die anbetende Haltung der Gestalt Christi ist ein westliches Motiv.

Beide Ikonen der Taufe Christi dürften zu je einer Ikonostase gehört haben, nach ihren Maßen zu urteilen: Kat. Nr. 32 zur Zwölf-Feste-Zyklus-Reihe und Kat. Nr. 33 zu den großen Hauptikonen der ersten Reihe einer Ikonostase.

Samariterin am Jakobsbrunnen

Bei den im Folgenden zu behandelnden Ikonen (Kat. Nr. 34, 35, 36, 37) stehen zwei Episoden aus dem Leben Christi vor seiner Passion im Mittelpunkt. Es ist einerseits ein belehrendes Ereignis, andererseits eines seiner Wunder. Beide erzählende Bildfolgen können dem Zwölf-Feste-Zyklus angehören. Sie treten erst vom fünften und sechsten Jahrhundert an auf, wobei die Wundertaten (in denen sich Christus als der Lebensspender offenbart und durch sein Wirken Glauben erweckt) eindeutig vorherrschen.

bietet diese Variation keine Ausnahme: schon auf dem Mosaik in Hosios Lukas, am Anfang des 11. Jh.s, befindet sich Johannes auf der rechten Bildseite, vgl. in: Chatzidakis, N. (1997) 30, Abb. 16.

²⁷⁷ Schiller 1 (1966) 143.

²⁷⁸ Schiller 1 (1966) 146: „Das Bild Gottvaters tritt seit Ende des 12. Jh.s allgemein an die Stelle des Symbols der Hand Gottes“. Ebenfalls erschien es im 15. Jh. im Westen in der Darstellung der Taufe Christi. Siehe dazu LCI 4 (1994) 254 und zur Ikonographie Gottvaters LCI 2 (1994) 165-170. Auch für die Ikone Kat. Nr. 33 ist denkbar, dass sie dieses Motiv, die Hervorhebung der Heiligen Dreifaltigkeit, vor dem Verlust des oberen Malgrundes besaß (wie es im 15. und 16. Jh. schon der Fall gewesen war).

²⁷⁹ Schiller 1 (1966) 142.

Die Geschichte der Samariterin (nach Jo 4, 1-30) gehört zum ersten öffentlichen Wirken Christi, und sie ist ein weit verbreitetes Bildthema der christlichen Kunst; Beispiele sind bereits aus dem dritten Jahrhundert nachzuweisen.²⁸⁰ Zwei Ikonen mit diesem Thema befinden sich im Museum von Antalya: Kat. Nr. 34 und 35. Die letztere repräsentiert durch die Sprechgeste Christi und das Aufhorchen der Samariterin sowie den Brunnen den Dialog über das Wasser des Lebens. Beide Ikonen bieten die konventionelle Bildformulierung und folgen dem byzantinischen Typus.²⁸¹ Die zwei Ikonen dürften jeweils zu den Festreihen von Ikonostasen gehört haben.

²⁸⁰ LCI 4 (1994) 26-30; Schiller 1 (1966) 162-169, für die Quellen und Allgemeines zu dem Thema. Siehe z. B. Dura Europos. Ein späteres Beispiel im Rabbula-Codex, ca. 586, Schiller 1 (1966) 168. Die ursprüngliche Bedeutung dieser Szene ist als Taufhinweis interpretiert worden.

²⁸¹ Der Krug beispielsweise (Kat. Nr. 34) ist schon ein seit dem 6. Jh. erhaltenes Motiv. Siehe z. B. das Elfenbeinrelief der Maximians-Kathedra (545-553) in Ravenna, Schiller 1 (1966), Abb. 453.

Blinden-Heilung

Das in den Evangelien vielfältig erwähnte Thema Blindenheilung gehört ebenfalls zu den mehrfach dargestellten Wundern Christi und ist eine Erweiterung des Festzyklus.²⁸²

Eine Bildformulierung für die Heilung des Blindgeborenen am Teich Siloah (nach Jo 9, 1-14) ist schon im sechsten Jahrhundert entwickelt worden. Sie ist im Festtagszyklus auf den Mosaiken von San Apollinare Nuovo in Ravenna dargestellt.²⁸³ Bereits zu dieser Zeit wird dieses Wunder Christi in zwei simultanen Szenen (nach Jo 9, 1-7) abgebildet. In den folgenden Jahrhunderten kommt dieser Typus oft vor.²⁸⁴

Die beiden Ikonen aus Antalya, Kat. Nr. 36 und 37, folgen dem konventionellen Typus, wobei das zeitliche Nacheinander der heilenden Berührung der Augen des Blindgeborenen durch Christus und – verkleinert im Hintergrund – die folgende Benetzung seiner Augen mit dem Wasser des Teiches in den ikonographischen Grundmotiven gleich sind. Sie unterscheiden sich stilistisch. Kat. Nr. 36 sind die Faltenwürfe beweglicher und die Gesichter eindrucksvoller (mit roten Lippen), während auf Kat. Nr. 37 die Faltenwürfe mehr linear und geometrisch konstruiert sind. Die Gesichter sind weniger ausdrucksvoll.

Beide Ikonen werden wegen ihrer geringen Größe zu jeweils einer Festtagsreihe einer Ikonostase gehört haben.

²⁸² Jaeger, W. Blindenheilung, in: LCI 1 (1994) 304-307; Schiller 1 (1966) 178-179. Vom 12. Jh. an wurde häufiger auch die Auferstehung Christi als Wunder dargestellt, vor allem im 15. und 16. Jh.

²⁸³ Deichmann (1958) Abb. 161.

²⁸⁴ Das erste bekannte Beispiel für die Bildformulierung dieses Themas findet sich im Rossano-Evangelium, datiert in die zweite Hälfte des 6. Jh.s, eine Abb. siehe v. Gebhardt/Harnack (1880) Tf. XII., und eine Farabb. bei Rotili (1980) Abb. 13; Schiller 1 (1966) 514. Später wird der Teich Siloah entweder als ein Wasserbecken oder als Brunnen dargestellt.

Einzug in Jerusalem

Das Thema Einzug Christi in Jerusalem schildert den Anfang des Passionszyklus.²⁸⁵ Die ersten bekannten Beispiele finden sich in einer kurzen Fassung schon in der Sarkophagplastik des vierten Jahrhunderts.²⁸⁶ Schon in der frühbyzantinischen Zeit sind im fünften und/oder sechsten Jahrhundert die festen Bestandteile der Ikonographie ausgeprägt²⁸⁷; auch später wurde nichts Wesentliches verändert. Zu dieser herkömmlichen Formulierung gehört auch die Ikone aus dem Museum in Antalya, Kat. Nr. 38.²⁸⁸ Die Genrezüge, die schon früh im zehnten und elften Jahrhundert vor allem in der kappadokischen Malerei aufgetreten waren,²⁸⁹ sind auf Kat. Nr. 38 nicht festzustellen.²⁹⁰ Im 14. Jahrhundert finden sich nur wenige Beispiele, die vom herkömmlichen Bildschema abweichen; die alte Darstellungsweise ist meistens beibehalten.²⁹¹ Ihr fehlen die paläologischen, figurenreichen erzählerischen Charakteristika. Stattdessen ist eine kompakte, auf die wesentlichen Elemente eingeschränkte Formulierung bevorzugt. Die Anzahl der spielenden Kinder ist vermindert, und sekundäre Elemente sind ausgeschlossen. Die Ikonographie zeigt keine wesentlichen Abweichungen von den konventionellen Bildformulierungen.²⁹² Christus ist nach rechts reitend, wie zu erwarten ist, im Zentrum zwischen

²⁸⁵ Siehe zur allgemeinen Ikonographie Pasarelli (1998) 171-188; Lucchesi Palli, E. Einzug in Jerusalem, in: LCI 1 (1994) 593-597; Lucchesi Palli, E., in: RBK 2 (1966) 22-30. Zu dem Thema in der spätbyzantinischen Zeit siehe Vassilaki, M. An Icon of the Entry into Jerusalem and a Question of Archetypes, Prototypes and Copies in Late- and Post-Byzantine Icon-Painting, in: Deltion 17 (1993-1994) 271-284.

²⁸⁶ LCI 1 (1994) 594; RBK 2 (1966) 22. Später tritt das Thema vom 5. Jh. an in verschiedenen Auffassungen auf; siehe den Rabbula-Codex, in: Cecchelli/Furlani/Salmi (1959) f.11b.

²⁸⁷ Stilistisch treten schon Neuerungen auf, aber ikonographisch sind keine wesentlichen Neugestaltungen zu beobachten. In der mittelbyzantinischen Zeit sind die Begrüßenden am Stadttor häufig als ältere Männer gezeigt. Siehe dazu das Mosaik von Daphni, um 1080. Lazarides (o.J.) Abb. 18. Hier ist die Erzählrichtung von rechts nach links, d.h. Christus reitet aus der rechten Bildseite; RBK 2 (1966) 26.

²⁸⁸ Einige Neuerungen finden sich zum Teil in den kappadokischen Wandmalereien; hier ist meist der Apostel Thomas betont, und zuweilen sind Genre-Elemente verwendet worden.

²⁸⁹ RBK 2 (1966) 28f.

²⁹⁰ Beispiele sind die spielenden Kinder. Dazu siehe die Fresken aus Mistra (in der Kirchen Peribleptos und Pantanassa). Diese stellen eine reichlich ausgestaltete Szene dar. Schäfer (1983): In der Hermenia ist die Szene ebenfalls erzählerisch erweitert beschrieben, wie die am Stadttor sich befindende Männer, Frauen, Kinder u. a.

²⁹¹ Vgl. das Fresko von Agios Athanasios tou Mouzaki in Kastoria, 1385, in: Pelekanidis/Chatzidakis (1985) 111, Abb. 4.

²⁹² Die Palmzweige beispielsweise kommen schon im 6. Jh. vor, ebenso das Motiv des Baums und des Kletterers. Siehe dazu das Elfenbein-Dipthychon aus Etschmiadzin.

den ihm folgenden Aposteln und den Begrüßenden am Stadttor dargestellt. Die zum Thema gehörenden konventionellen Motive sind vorhanden; dazu sind eher die stilistischen Besonderheiten zu beobachten.

Die vorliegende Ikone aus Antalya dürfte einst zu einer Ikonostase bzw. zum Zwölf-Feste-Zyklus gehört haben.

Fußwaschung

Das zweite Bild im Passionszyklus – es gehört fakultativ in den Zwölf-Feste-Zyklus – ist die Fußwaschung, vertreten durch Kat. Nr. 39.²⁹³ Das Beispiel der frühbyzantinischen Zeit findet sich im Rossano-Evangelium.²⁹⁴ Im neunten Jahrhundert, in der mittelbyzantinischen Zeit, entstand der Typus des Apostels Petrus, der, während Christus ihm die Füße wäscht, mit einer Geste – er deutet mit der rechten Hand an seine Stirn – die Bitte ausdrückt, ihm auch den Kopf zu waschen.²⁹⁵ In der paläologischen Werken können Anordnung, Haltung und Anzahl der Apostel variieren (stehend, sitzend);²⁹⁶ besonders die Wiedergabe der Gestalt Christi, seiner Körper- und Handhaltung, zeigt Abwandlungsmöglichkeiten.²⁹⁷ Das nach dem Johannesevangelium bezeugte Ablegen des Schürzen-Tuches kann auch variiert dargestellt werden. Diese vielen Möglichkeiten weisen darauf hin, dass die Formulierung der Ikonographie des Themas „Fußwaschung“ wenig fest gelegt ist.²⁹⁸

²⁹³ Zu Quellen und Ikonographie siehe LCI 2 (1994) 69-72; Wessel, K. Fußwaschung, in: RBK 2 (1971) 595-608; Kantorowicz, E. H. The Baptism of the Apostles, in: DOP 9-10 (1956) 203-251.

²⁹⁴ Rotili (1980) Abb. 5. Hier sind beide Füße Petri im Nipter. Christus beugt sich tief, und dabei versucht Petrus mit beiden Händen, ihn anzuhalten; es ist also noch nicht das bekannte Gestikulieren Petri, in dem er mit der Hand auf sein Haupt zeigt. Dazu fehlt noch die Hintergrundarchitektur; das Motiv des Sandalenlösens ist vorhanden. Der in den späteren Jahrhunderten häufig dargestellte Typus ist in der mittelbyzantinischen Zeit ausgeprägt (siehe vor allem den Sprechgestus Petri, z. B. in Chludov-Psalter).

²⁹⁵ Wessel (1971) 600; Pelekanidis/Chatzidakis (1985) 75, Abb. 12. Siehe auch die Panagia Mavriotissa, Kastoria 12. Jh. mit der üblichen Zeige-Geste Petri.

²⁹⁶ Sotiriou/Sotiriou (1956) Abb. 25. Die kleinformatige Fußwaschung-Darstellung aus der Ikonensammlung des Katharinen-Klosters auf dem Sinai befindet sich im Zwölf-Feste-Zyklus, der ein Kreuzigungsbild in der Mitte umrahmt.

²⁹⁷ Wessel (1971) 601. Die beinahe aufgerichtete stehende Haltung Christi wurde seit dem 12. Jh. häufiger.

²⁹⁸ Millet (1960) 309-325. Hier geht es wiederum aus den Skizzen hervor, dass das Thema keine feste Ikonographie bzw. Bildformulierung erfordert; Mouriki (1985) Abb. 94f. Die Darstellung in der Nea Mone auf Chios bringt

Auf der Ikone Kat. Nr. 39 steht Christus mit in Sprechgeste erhobenem linken Arm vor Petrus, während dieser auf sein Haupt weist. Auf dem Bild ist schon den Waschvorgang dargestellt, der vom neunten Jahrhundert an bekannt war.²⁹⁹ Da die Fußwaschung nach Jo 13, 1-20 während des Abendmahles stattgefunden hatte, beschriftete der Maler die Ikone möglicherweise deswegen auch als „Abendmahl“, also nicht als „NIITHP“ („Das Waschbecken“). Auf der vorliegenden Ikone ist die herkömmliche Ikonographie im wesentlichen bewahrt, wie die Sprechgeste Christi, der vor Petrus steht und mit der rechten Hand den Fuß Petri berührt. Die übrigen Apostel lösen ihre Sandalen. Erwähnenswert sind die Gestaltung und Wiedergabe der Architektur-Versatzstücke³⁰⁰ und die anbetende Haltung einiger Apostel; so zeigt der Maler einen gewissen Realitätssinn, indem er den auf Petrus folgenden Apostel bereits die Füße entkleiden lässt.

ein gutes Beispiel der geläufigen Ikonographie. Millet (1927) 87, Abb. 3. Hier berührt Christus mit den beiden Händen Petri Fuß, ein architektonisches Element füllt den Hintergrund.

²⁹⁹ Vgl. den Chludov-Psalter, 9. Jh., historisches Museum in Moskau; ferner das Mosaik in Hosios Lukas, frühes 11. Jh.; Chatzidakis, N. (1997) 34, Abb. 22; Gieß, H. Die Darstellung der Fußwaschung Christi in den Kunstwerken des 4. bis zum 12. Jh. (1962).

³⁰⁰ Es ist zu vermuten, dass der Maler den Eindruck eines dreidimensionalen Raums zu vermitteln versuchte, jedoch scheint es ihm nicht gelungen zu sein. Eine naheliegende Gestaltung kommt aus der Wandmalerei der Kirche Panagia Chrysaphitissa in dem Dorf Chrysapha in Lakonien auf der Peloponnes, datiert (1289-90). Als Hintergrund der Fußwaschungsszene findet sich eine Ziegelwand, die auf beiden Seiten von je einem Architekturversatzstück flankiert wird. Dadurch wird angedeutet, dass sich die Szene in einem Innenraum abspielt. Das gelang dem Maler auch hier nicht, siehe dazu Albani, J. P. Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien. Hefte zur Byzantinischen Archäologie und Kunst Nr. 6. Athen (2000) Abb. 8 und S. 61.

Abendmahl

Mit dem Thema „Mystisches Abendmahl“ Kat. Nr. 40 gehen die Ereignisse weiter auf die Passion zu.³⁰¹ Der Grundtypus entstand schon in der frühchristlichen Zeit im fünften und sechsten Jahrhundert.³⁰² Dabei lassen sich zum Teil zwei Motive unterscheiden: die Verratsankündigung und die Einsetzung der Eucharistie. Diese Bildformulierungen wurden oft in der mittel- bis in die spätbyzantinische Zeit verwendet, gewiss mit Variationen, Interpretationen oder möglichen Modifikationen, immer jedoch ist der entscheidende Akt, das Greifen des Judas nach dem Fisch, gestaltet. Dieses Motiv lässt sich auf der Ikone demonstrieren. Die rechteckige Form des Esstisches kommt bereits im zwölften Jahrhundert vor³⁰³; wobei die Platzierung Christi in der Mitte der Apostel schon im sechsten Jahrhundert nachgewiesen ist.³⁰⁴ Vom zwölften Jahrhundert an wurde die Hintergrundgestaltung üppiger, und meistens ist eine Phantasiearchitektur vorgestellt, jedoch nicht gezielt ein Innenraum.³⁰⁵ In der mittelbyzantinischen Zeit wurde die Gestalt des Apostels Johannes (nach dem Missverständnis von Jo 13, 25) durch Ruhen an der Brust Christi hervorgehoben wie in Kat. Nr. 40.³⁰⁶ Er ist in der spät- und nachbyzantinischen Zeit oft als ein unbärtiger Jüngling in dieser Haltung dargestellt. Die zentrale Positionierung von Christus mit Johannes als seinem Lieblingsjünger und die zentrale Umgestaltung der frühen Ikonographie und die Anordnung der Figuren sind Kennzeichen der spätbyzantinischen Zeit.³⁰⁷

³⁰¹ Zu den Quellenangaben und der historischen ikonographischen Entwicklung siehe Lucchesi Palli, E./Hoffscholte, L. Abendmahl, in: LCI 1 (1994) 10-18; Wessel, K. Abendmahl, in: RBK 1 (1966) 1-11.

³⁰² Deichmann (1967) 180, vgl. das Mosaik in San Apollinare Nuovo in Ravenna, datiert um 520, das Rossano-Evangelium, in: Rotili (1980) Abb. 5. In diesen Beispielen sitzen die Tischgenossen um einen sigmaförmigen Tisch, es ist die Verratsankündigung geschildert (Judas greift nach dem Fischschüssel bzw. dem Fisch schon im Rossano-Evangelium), sowie die Einsetzung der Eucharistie. Siehe Lucchesi Palli/Hoffscholte (1994) 10; Wessel (1966) 1-2.

³⁰³ Schon im 12. Jh. wurde das Liegen beim Tisch in ein Sitzen verändert. Die Gestalt Christi ist in der Mitte des Tisches platziert, Judas sitzt vorne links und greift nach dem Fisch wie in Kat. Nr. 40.

³⁰⁴ Das Beispiel – hier sitzt die Gemeinschaft an einem runden Tisch – befindet sich in einem Evangeliar im Corpus Christi College in Cambridge, datiert möglicherweise ins 6. Jh. Eine Abb. siehe bei Lucchesi Palli/Hoffscholte (1994) 11, Abb. 1.

³⁰⁵ Siehe die Anm. 308. In Vatopedi und Protaton sind solche Hintergrundarchitekturen zu beobachten.

³⁰⁶ Wessel (1966) 10f.

³⁰⁷ Millet 2 (1957) Abb. 12/3, in Spočani (13. Jh.) sind die Figuren am Tisch abgebildet; Millet (1927) 26, Abb. 2. In der Protaton auf dem Berge Athos (14. Jh.) sitzen die Protagonisten an einem Tisch, links greift Judas in die Schüssel. Im Hintergrund sind Architekturaufsätze mit geschwungenem Velum angebracht. Xyngopoulos

Die spätbyzantinische Raumeinstellung wird auf der Ikone Kat. Nr. 40 in Form einer Fassadenarchitektur mit Velum gestaltet. Die Auswahl und die Verschiedenartigkeit der Speisen und ihre Präsentation auf dem Tisch des Abendmahls lassen sich ebenso variiert darstellen; Brot und Fisch gehören jedoch als symbolische Grundbestandteile immer dazu. In der spätbyzantinischen Zeit wurden Art und Anzahl der Speisen reicher, sogar einzelne Rettiche oder Rüben sind dabei zu finden.³⁰⁸ Das gilt auch für die Essgeräte, die durch ihre genaue Abbildung bei der Datierung des Bildes behilflich sein können. Auf Kat. Nr. 40 sind die Speisen außer Brot und Fisch schwer zu identifizieren, jedoch sind je zwei Besteckpaare (Gabel und Messer) in der Nähe von Christus und Petrus gut zu erkennen. Diese sowie die Vermehrung der Speisen und übrigen Essgeräte deuten ebenso auf eine späte Datierung hin. Die wichtigen Bestandteile der Abendmahls-Ikonographie: die zentrale Positionierung Christi, die Greifgeste von Judas, die Haltung des Johannes u. a. bieten die konventionelle Bildformulierung. Dabei sind stilistische Elemente wiederum für die Datierung entscheidender als die Ikonographie.

Kat. Nr. 40 dürfte auch zu einer Ikonostase, zur Festtags-Reihe, gehört haben.

(1956) 23. Ein ähnliches Beispiel führt die Szene in Vatopedi an, S. 87, Abb. 2; Wessel (1966) 9 und 10; Millet (1960) 285-309.

³⁰⁸ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ (2003). Abb. 233. Ein gutes Beispiel bringt das Abendmahl des Dionysiou-Klosters mit Kerzen, Messer, Radieschen, u. a. Das hängende Velum ist auch ähnlich gestaltet. Anders ist die Anordnung der Tischgenossen: Christus sitzt in der Mitte und dabei sind die Hände hervorgehoben wiedergegeben, also anders gestaltet. Millet (1927) 233, Abb. 3. Das Dochiariou-Kloster (1568) hat einen ähnlichen Phantasie-Architekturaufsatz mit Velum, vgl. Kat. Nr. 40; Abendmahl in Staro Nagaričino, Georgs-Kirche, 14. Jh., in: Millet (1962) Abb. 71/2 und Abb. 83/1-2. Dieses Beispiel bietet einen reich gedeckten Tisch mit verschiedenen Requisiten. Die Anordnung der Tischgenossen ist mit der Ikone Kat. Nr. 40 aus Antalya vergleichbar.

Gang nach Golgatha

Ein Thema, das sich schon im fünften Jahrhundert belegen lässt, ist auf der Ikone Kat. Nr. 41 aus dem Museum von Antalya dargestellt.³⁰⁹ Es hat sich im 15. und vor allem im 16. Jahrhundert durch die Druckgraphik und das Aufkommen der Passionsaltäre weit verbreitet.³¹⁰ In dem Katholikon des Pantokrator-Klosters auf dem Berge Athos befindet sich auf dem alten Ikonostasen-Epistyl (1575-1600) der Zwölf-Feste-Zyklus mit einer Kreuztragungs-Darstellung oder dem „Gang nach Golgatha“.³¹¹ Ihre Bildformulierung entspricht der gängigen byzantinischen, d. h. das durch seine Maße hervorgehoben wiedergegebene Kreuz wird vom Simeon getragen, der sich auf der rechten Bildseite befindet. Dabei geht die Erzählrichtung von links nach rechts, und Christus ist auf der linken Bildseite mit den begleitenden Soldaten und der Volksmenge dargestellt. Er trägt einen Kreuznimbus, hat aber kein Dornenkrone. Eine weitere Darstellung ist im Stavronikita-Kloster³¹² anzutreffen. Die Kreuztragung des kretischen Malers Nikolaos Tzafouris, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch in Italien aktiv war, bringt allerdings wieder das übliche byzantinische Schema; die Soldaten-Gruppe befindet sich auf

³⁰⁹ Zu Quellen- und Literaturangaben siehe Laag, H./Jászai, G. Kreuztragung Christi, in: LCI 2 (1994) 649-655. Vgl. das Mosaik von San Apollinare Nuovo in Ravenna, in: Deichmann (1958) Abb. 203. Hier wird das Kreuz von Simeon getragen, und es fehlen die Soldaten. Aus der mittelbyzantinischen Zeit siehe Restle 2 (1967) Abb. 208. In der Canklı Kilise des 12. Jh.s ist die Szene in einer knappen Form wiedergegeben. Auf der linken Bildseite trägt Christus allein das Kreuz, und auf der rechten sind eine Menge von Soldaten hinzugefügt. In der Nikolaos-Kirche in Prilep (Ende des 13. Jh.s) trägt wieder Simeon im Vordergrund das Kreuz, in: Millet (1962) Pl. 24/3. Ein weiteres Beispiel aus dem 14. Jh. bringt Saint Nikita in Čučer; ebd. Abb. 53/4. Soldaten und eine Menschenmenge begleiten Christus und den das Kreuz tragenden Simeon, der ganz im Vordergrund schreitet. Die spätbyzantinischen Beispiele bringen mehr oder weniger eine ähnliche Formulierung des Themas, siehe Millet (1927) 127, Abb. 1. Im Katholikon des Großen Lawra (1535) ist Christus (ohne die Dornenkrone) nach rechts schreitend abgebildet. Die Soldaten-Gruppe befindet sich auf der linken Bildseite. Das Kreuz wird nur von Simeon getragen; Millet (1960) Abb. 90/1. In der Georgs-Kirche von Staro Nagoričino trägt ebenfalls Simeon allein das Kreuz. Im Gegensatz dazu kniet Christus auf Kat. Nr. 41 nieder, und beim Tragen hilft Simeon, also wird das Kreuz von den beiden getragen.

³¹⁰ Laag, H./Jászai (1994) 651, 653. Dazu kommt ein Beispiel aus dem neuen Katholikon im Meteora-Kloster (1552); wie in den obenerwähnten Beispielen trägt Simeon allein das Kreuz, und Christus (ohne Dornenkrone) in Begleitung der Soldaten folgt ihm, in: Chatzidakis/Sofianos (1990) 137.

³¹¹ Icons of the Holy Monastery of Pantokrator (1998) 160, Abb. 84.

³¹² Chatzidakis (1986) Abb. 97. Auf der linken Seite sind die Soldaten und Christus (ohne Dornenkrone), dem weiteren Soldaten folgen, dargestellt. Vorne schreitet Simeon mit dem Kreuz (mit Suppedaneum und Tabula ansata). Den ziemlich kahlen Hintergrund beherrschen zwei Felsen und einige wenige grüne Wiesen.

der linken Bildseite, wobei Christus allein das Kreuz trägt (er ist jedoch nicht zusammengebrochen dargestellt), und ein anderer Soldat schreitet vor ihm.³¹³ Die Komposition verbindet noch byzantinische und westliche – vor allem italienische – Elemente. Unter den Werken der westlichen Kunst des 15. und des 16. Jahrhunderts ist die Bildformulierung der Kreuztragung von Kat. Nr. 41 anzutreffen, die den allerdings niedergefallenen Christus inmitten der Menschenmenge zeigt.³¹⁴ Der Kretischen Schule zugeschriebene Werke bringen eine ähnliche Modellierung des das Kreuz tragenden Christus mit Dornenkrone.³¹⁵ Der vorliegenden Ikone dürfte als Vorlage ein anderes Bildschema als das byzantinische gedient haben. Vergleichbare Beispiele erscheinen auf den Ikonen der Ionischen Inseln.

³¹³ Kalas, G. (1988), in: Ausstellungskat. Baltimore (1988) 135, 211, Abb. 52. Die von dem Maler Nikolaos Tzafouris signierte Ikone ist in die zweite Hälfte des 15. Jh.s datiert. Auf der Ikone ist die Verschmelzung der zwei Strömungen erzielt.

³¹⁴ Bußmann (Hrsg.) (1986) Ss. 79, 102f., 346f., 369f., 372-373. Alle diese Beispiele des 15. und des 16. Jh.s der deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder zeigen eine Kreuztragung im Typus der Ikone Kat. Nr. 41. Siehe zu dem Thema auch: Der Prado Madrid (1994) 141. Das Thema ist von Raffael (1483-1520) 1517 nach dem gleichen Schema gemalt; es zeigt ebenfalls den unter dem Kreuz zusammenbrechenden Christus und die Soldaten und Schergen um ihn herum.

³¹⁵ Ausstellungskat. Baltimore (1988) 158, Abb. 70. Ein dem Maler Georgios Klotzas zugeschriebenes Triptychon bringt auf dem linken Flügel die mehrfigurige Szene der Kreuztragung, datiert in die zweite Hälfte des 16. Jh.s. In diesem Bild ist Christus nach den westlichen Modellen unter dem Kreuz zusammengebrochen wiedergegeben; Museumskat. Ravenna (1979) S. 92, Abb. 151-153, keine Angaben zur Datierung.

Kreuzigung

Die Kreuzigung,³¹⁶ den Höhepunkt der Passion Christi und im Zwölf-Feste-Zyklus dieser Zeit obligatorisch, repräsentiert die Ikone aus Antalya Kat. Nr. 42. Zwei Erzählungstypen lassen sich im Allgemeinen unterscheiden: die sogenannte Dreifigurengruppe und die figurenreichen Darstellungen.³¹⁷ In der spätbyzantinischen Zeit (13. und 14. Jh.) nahm die Darstellung der

³¹⁶ Zu Quellen- und Literaturangaben siehe grundlegend Lucchesi Palli, E./Jászai, G. Kreuzigung Christi, in: LCI 2 (1994) 606-642; Mrass, M. Kreuzigung, in: RBK 4 (1990). 285-356. Die genaue Entstehungszeit der Kreuzigungsdarstellung lässt sich nicht nachweisen. In der Sarkophagplastik und der Katakombenmalerei sind keine Beispiele aus dem 3. und 4. Jh. bekannt. Aus dem 5. und 6. Jh. stammen Werke mit dem Thema, und im 6. Jh. sind alle Bestandteile des Bildschemas schon formuliert. In dieser Zeit ist das Motiv des Gekreuzigten mit den rechts und links stehenden Figuren von Maria und Johannes entstanden. Am Ende dieses Jh.s sind noch knappere Auffassungen des Themas üblich, die sich zunächst auf Reliquiarkreuzen befinden. Unter ihnen sind die ersten Beispiele des aus den Figuren von Christus, Maria und Johannes bestehenden Dreiergruppen-Typus zu beobachten. Dazu kommt als weiteres Element ein Soldat, der an der Herzseite Christi steht und mit der Lanze in die Seite des Gekreuzigten stößt. Mit neuen Motiven erscheint zur gleichen Zeit im Rabbula-Codex das Thema, siehe Cecchelli/Furlani/Salmi (1959) f. 13.a: Christus mit geöffnetem Augen trägt das Kolobion, sein Haupt ist nach rechts geneigt. Longinos und die Figur mit dem Schwamm sind zu sehen ebenso wie drei sitzende Soldaten zu Füßen Christi, die mit erhobenen Fingern sein Gewand verlosen. Die Schächer, bekleidet mit Lendenschurzen, hängen auf kleineren Kreuzen, zu beiden Seiten Christi. – Eine Ikone aus dem 8. Jh. bringt die gekreuzigte und die Dornenkrone tragende Figur Christi mit geschlossenen Augen und Kolobion. Nur einer der Schächer ist noch zu unterscheiden. Ohne Begleitgruppen sind als einzelne Figuren Maria und Johannes je auf einer Seite des aufgerichteten Kreuzes wiedergegeben, in: Weitzmann (1976) Abb. 25 und Sotiriou/Sotiriou (1956) Abb. 25. Eine weitere, in die erste Hälfte des 9. Jh.s datierte Ikone zeigt die Kreuzigung mit Schächern in der sogenannten Dreiergruppe. Hier ist Christus mit einem Lendenschurz dargestellt. Das Thema wird zunehmend im 10. und 11. Jh. dargestellt; zunächst vor allem in den Psalmen- und Evangelienillustrationen, weniger in der Monumentalmalerei und als Ikonen. Nach dem Bilderstreit treten in der Buchmalerei neue Motive wie im Chludov-Psalter des 10. Jh.s auf: Christus mit geschlossenen Augen, Lendenschurz (Perizoma). Siehe hier auch die Malerei an der Hauptapsis in der Neu-Tokali-Kirche, datiert auf das Ende des 10. Jh.s. Hier ist der Centurio kostbar gekleidet. In Verlaufe des Jahrhunderts sind Modifikationen in Bezug auf die Gestaltung Christi eingetreten: das Haupt liegt auf der Schulter auf, und dabei ist der Körper gekrümmt. Die Hüfte schwingt etwas nach links aus, und die Hände hängen leblos an den Nägeln. – Insbesondere sind Elfenbein-Arbeiten mit Dreiergruppen-Typus erhalten. In einem weiteren Elfenbein, das sich im Metropolitan Museum, New York, befindet und ins 10. Jh. datiert wird, erwächst aus dem Stamm des Kreuzes die Gestalt Adams. Eine Abb., in: Cutler, A. The Hand of the Master. Craftsmanship Ivory, and Society in Byzantium (9th-11th centuries) (1994) Abb. 5.

³¹⁷ Restle 2 (1967) Abb. 183. In Elmalı Kilise (um 1190-1200) ist Christus mit geschlossenen Augen und einem Lendenschurz dargestellt, weiter sind die Schergen und der Schädel Adams am unteren Ende des Kreuzes zu sehen. Die zwei Gruppen von Maria und Johannes befinden sich je auf einer Seite des Kreuzes Christi. Ein gutes Beispiel für den Dreiergruppen-Typus ist das Mosaik aus dem Narthex von Hosios Lukas, in:

Kreuzigung in der Monumentalmalerei zu. Damit hängt eine Neuinterpretation der Motive zusammen, z. B. die verstärkt und gefühlsbetont wiedergegebenen Schmerzensgebärden Marias und des Johannes oder die ohnmächtig dargestellte Maria, die von den weiteren begleitenden Frauen gestützt wird; diese Gruppe bildet ein kompaktes Gebilde, dem auf der anderen Seite die Männergruppe um Johannes entspricht.³¹⁸ In diesen Beispielen herrschen erzählerische Züge vor. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde die Haltung Marias mit Variationen wiedergegeben. Überdies ist die Dornenkrone³¹⁹ auf dem Haupt Christi dramatisch gekennzeichnet.

Beispielhafte Darstellungen befinden sich vor allem unter den Werken der Kretischen Schule. Eine Ikone des Malers Emmanouel Lambardos (um 1615) aus der Sammlung von San Giorgio dei Greci bietet eine Parallele in ihrer Ikonographie in Bezug auf die Erzählweise, z. B. die Schilderung der Hauptseitengruppen. Insbesondere sind die Gesten Marias und des Johannes mit denen Kat. Nr. 42 vergleichbar. Diese nähert sich mit ihren ikonographischen Besonderheiten den spätbyzantinischen Werken an. Mit der zunehmenden Häufigkeit der Darstellung ist das Bildschema vorwiegend festgelegt: Die zwei Seitengruppen bestehen links aus Maria und den mitleidenden bzw. besänftigenden Frauen und rechts aus Johannes und dem Centurio. Die Schmerzensgesten Marias und des Johannes werden expressiver wiedergegeben. Der Gesichtsausdruck der beiden gewinnt an Ausdruckskraft, z. B. durch zusammengezogene Augenbrauen. Der Golgatha-Hügel ist betont höher dargestellt, ebenso die Höhle mit dem Schädel Adams. Ferner wird der Stadtmauer Jerusalems mehr Platz zugemessen. Die Szene ist zunehmend erzählerisch dargestellt.

Chatzidakis, N. (1997) Abb. 19. Hier tropft auf Adams Schädel das Blut der Fußwunden Christi. Vergleichbar ist auch das Mosaik von Daphne, in: Lazarides Abb. 19.

³¹⁸ Millet (1927) 69, Abb. 2. und S. 83, Abb. 2. Die Beispiele aus dem 14. Jh. im Katholikon von Chilandar und in Vatopedi auf dem Berge Athos haben eine vermehrte Anzahl von Begleitfiguren, gruppiert hinter Maria und Johannes; Talbot Rice/Millet (1936) Abb. 10. Die Hagia Sophia in Trebizond präsentiert in diesem Jahrhundert in ihrer zum Teil zerstörten Wandmalerei die übliche Ikonographie; Millet (1962) Abb. 92/1. Die Georgs-Kirche in Staro Nagoričino bietet wiederum eine erzählerisch erweiterte Version der Kreuzigung; Mrass, M. (1990) 351. Siehe für Beispiele auch Orlandos (1970) 88; Kollias (1986) 32, Abb. 30.

³¹⁹ Die Dornenkrone auf dem Haupt Christi ist zwar ein westliches Motiv, findet sich auch zum Beispiel im eigentlichen byzantinischen Raum schon im 8. Jh. – Lucchesi Palli, E. Dornenkrone, in: LCI 1 (1994) 510-513. Manafis, K. A. (Hrsg.) 1990, Abb. 9 und Seite 141; Sotiriou/Sotiriou (1956) Abb. 25; in Kappadokien in Elmalı Kilise, in: Restle 2 (1967) Abb. 183. Wie es auch aus diesen Beispielen ersichtlich ist, wird die Dornenkrone bis zum späten 12. Jh. nur durch dezente Andeutungen gekennzeichnet. Im Gegensatz dazu haben insbesondere die Künstler des Barocks und Rokokos sie im Westen sehr realistisch geschildert.

Die Wiedergabe des gekreuzigten Christus auf Kat. Nr. 42 unterscheidet sich von den meisten konventionellen Beispielen. Die Nagelung der Extremitäten ist im sogenannten Dreinagel-Typus mit übereinander gelegten Füßen ausgeführt.³²⁰ Ein ikonographisch vergleichbares Beispiel bietet die Kreuzigungsszene im Katholikon des Stavronikita-Klosters auf dem Berge Athos, die dem Maler Theophanes dem Kreter zugeschrieben wird (um Mitte des 16. Jh.s).³²¹ Das Thema der Kreuzigung ist in dieser Wandmalerei erzählerischer behandelt, die Affinitäten mit der Ikone Kat. Nr. 42 sind augenfällig, insbesondere die Gestaltung der Schächer und der Seitengruppen. Die Wiedergabe der Gestalt des Johannes des Theologen mit seiner Trauergebärde gehört dazu, ebenfalls auch die Darstellung der Landschaft. Die erzählerische und mit Details erweiterte Gestaltung des Themas steht auch in Verbindung mit der zur Verfügung stehenden Malfläche; diese ist auf einer Ikone viel mehr begrenzt als in der Wandmalerei. Schließlich lässt sich behaupten, dass hinter diesem ikonographischen Schema eine von der Kretischen Schule beeinflusste Vorlage gestanden haben wird. Wesentliche Unterschiede in den beiden Darstellungen bestehen im Stil und in ihrer Farbigkeit. Ikonographisch betrachtet unterscheidet sich der Typus des gekreuzigten Christus im Dreinagel-Typus vom herkömmlichen, ebenfalls die Platzierung und Gestaltung der sekundären Motive, zum Beispiel der Hintergrundarchitektur, das Fehlen des Suppedaneums, die Gestalt des Schwammträgers und der Folterknecht mit einer Leiter u.a. Der Dreinagel-Typus ist in einer kompakten Kreuzigungsszene des Malers Theodoros Poulakis (17. Jh.) anzutreffen.³²²

³²⁰ Mrass (1990) 352f. – In der westlichen Kunst ist der Typus im 13. und 14. Jh. weit verbreitet. Es ist anzunehmen, dass erst im 17. Jh. mit dem Aufkommen der großen Tafelkruzifixe bzw. des Templonkruzifixes, die die Ikonostasen bekrönen, die Darstellung des mit drei Nägeln gekreuzigten Christus bekannt und mehrfach übernommen wurde. Ein Beispiel solcher Tafelkruzifixe befindet sich im Ikonen-Museum in Recklinghausen: Hausteint-Bartsch (1995) 16-17. Dieses Beispiel, vermutlich kretischen oder dalmatischen Ursprungs, präsentiert den Dreinagel-Typus und wird um 1600 datiert. Siehe dazu Hallensleben (1981) 7-34. Außerdem befinden sich Beispiele des Dreinagel-Typus aus dem 13. und 14. Jh.s im Katharinen-Kloster auf dem Sinai. Siehe dazu Manafis, K. A. (Hrsg.) 1990, Abb. 63, 67, 71 bzw. Seiten 188, 193, 197. Beispiele westlicher Werke des 14. Jh.s: der Hochaltar des Domes von Siena von Duccio im Dom-Museum, datiert 1308-1311, in: Prinz/Marzik (2000) Abb. 128, 129; Chatzidakis (1985) Abb. 62, S. 105-106. Hier ist auf dem rechten Flügel eines Triptychons im Johannes-Kloster auf Patmos die Kreuzigung Christi im Dreinagel-Typus dargestellt. Das mit den Festtagsbildern versehene Triptychon ist dem Maler Georgios Klotzas (ca. 1580-1600) zugeschrieben.

³²¹ Siehe und vgl. Chatzidakis (1986), Abb. 98.

³²² Ausstellungskat. Genf (1997) 66-67. Stilistisch kennzeichnend für den Maler sind die reich und schwungvoll gestalteten Faltenwürfe der Gewänder der Figuren. In seinen Werken ist das Abweichen vom graphisch-

„Anastasis“ und „Auferstehung“

Die seit der frühchristlichen Zeit symbolisch dargestellte Auferstehung Christi ist auf zwei Ikonen aus dem Museum in Antalya anzutreffen.³²³ auf Kat. Nr. 46 ist der sogenannte byzantinische Typus, „Anastasis“ bzw. die Höllenfahrt Christi im Descensus-Typus, und auf Kat. Nr. 43 der sogenannte westliche Typus³²⁴ wiedergegeben. Die westliche Variante der Auferstehung Christi (des erhöhten Christus) wurde vom 14. Jahrhundert an und insbesondere später in der Kunst des Barocks häufiger dargestellt und wurde immer beliebter. Bei der Bildformulierung ist die Gestalt Christi variantenreich abgebildet: über dem Sarkophag stehend, aus diesem gegen den Himmel blickend entsteigend oder über ihm entschwebend. Die Soldaten als Grabwächter, die sich um den Sarkophag gruppieren, sind eine relativ späte Ergänzung der Komposition im zwölften und 13. Jahrhundert³²⁵ und wurden zuerst als wenige kleine sitzende oder hockende Figuren – im Verhältnis zur hochaufragenden und die Mittelachse ausfüllenden Gestalt Christi und seinem Sarkophag – dargestellt. Später im 14. Jahrhundert sind sie von größerer Gestalt und Anzahl vor allem in der italienischen Kunst abgebildet. Schließlich wurden die Grabwächter im 15. und 16. Jahrhundert ein Bestandteil der Auferstehungsbilder, und sie haben an Bedeutung gewonnen. Das Bildschema der Ikone Kat. Nr. 43 bietet diese in der nachbyzantinischen Zeit gängige Variante der Auferstehung Christi, in der er dem Grab entschreitet. In diesem Beispiel steht er über dem Sarkophagdeckel und ist mit einem wehenden Mantel bekleidet, dazu hält er mit der linken Hand die flatternde Kreuzfahne. Alle diese Attribute entsprechen dem zu erwartenden Typus. Davon unterscheiden sich jedoch die stilistischen Eigenarten der Darstellung.

Die byzantinische Bildformulierung schildert im Gegensatz zu der westlichen Ikonographie des triumphierenden Christus, der oft über seinem Grab dargestellt ist, den symmetrisch komponierten Descensus-Typus (Kat. Nr. 46), in dem Christus – als Überwinder von Sünde und Tod von der Mandorla umhüllt – in die Hölle hinabsteigt, um die Seelen der Gerechten zu befreien.³²⁶ In der linken Hand hält er den Schuldschein, mit der rechten ergreift er energisch den

akademischen Stil der Kretischen Schule zu beobachten. Ihm gelingt es nicht immer, die Draperien in Einklang mit der körperlichen Bewegung wiederzugeben. Diese Art und Weise der Gestaltung der Faltenwürfe ist auf den meisten nachbyzantinischen Ikonen anzutreffen, so auch auf den Ikonen aus Antalya und Tokat.

³²³ Siehe für die frühchristlichen Darstellungen oben Kapitel 2: Allgemeines über die Ikonen.

³²⁴ Zu den Quellenangaben und dem Kult siehe Wilhelm, P. Auferstehung Christi, in: LCI 1 (1994) 201-218.

³²⁵ Wilhelm (1994) 217. Dieses Motiv ist zunächst in der westlichen Kunst zu beobachten.

³²⁶ In der mittelbyzantinischen Zeit, im 11. Jh., hat sich ein neuer Typus durchgesetzt, der sogenannte Kontrapost-Typus. Siehe die Abb. 57, in: Sotiriou/Sotiriou (1956), die Anastasisszene befindet sich in der unteren Zone

knienden Adam. Die auf der linken Bildseite stehende Vierergruppe der Gerechten Könige des Alten Testaments ist zwar nicht beschriftet; dennoch sind die folgenden Personen denkbar: Salomon, David, Josua und Moses.³²⁷ Das byzantinische Auferstehungsbild Christi bzw. die Anastasis³²⁸ (Höllenfahrt) stellt die konventionelle Ikonographie vor; jedoch mit gewissem Nachstreben nach den Vorbildern der Kretischen Schule.³²⁹

links einer Dodekaortion-Ikone aus der mittelbyzantinischen Zeit; oder in: Talbot Rice, D., Abb. 24 unter den Wandmalereien des Theoskepastos-Klosters aus dem 14. Jh. in Trebizond (1936). Eine fortgeschrittene Stufe dieser Ikonographie aus der spätbyzantinischen Epoche bzw. dem späten 14. Jh.s bei Underwood (1966) Bd. 3, Abb. 20f. bzw. Seite 34f. Die Anastasis-Darstellung aus dem 16. Jh. im Katholikon des Dionysiou-Klosters auf dem Berg Athos führt ein gutes Beispiel der spätbyzantinischen Zeit vor; das Bild ist figurenreich gestaltet. Adam und Eva befinden sich in ihren Sarkophagen je auf der rechten und linken Bildseite. Im Himmel sind Engel mit den Arma Christi gruppiert, die Felsen bilden den Hintergrund u.a., in: ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ (2003) Abb. 254. Dennoch sind beide Bildtypen (Descensus und Kontrapost) Jahrhunderte hindurch erhalten geblieben. Siehe auch das Anastasismosaik von Nea Moni aus dem 11. Jh., in: Mouriki (1985) Abb. 48-57. Hier ist die Szene ebenfalls im Descensus-Typus wiedergegeben.

³²⁷ Silas Koukias, A. ΟΙ ΑΝΕΠΙΓΡΑΦΟΙ ΑΝΙΣΤΑΜΕΝΟΙ ΣΤΗΝ ΑΛΟΥ ΚΑΘΟΔΟΝ, in: *Deltion* 19 (1996/1997) 305-318, mit einem englischen Resümee: "The Unnamed Resurrected Figures in the Descent into Hell". Insbesondere nach dem 13. Jh. hat sich die Anzahl der begleitenden alttestamentlichen Figuren vergrößert. Oft sind die alttestamentlichen Priester Samuel, Moses und Aaron bevorzugt dargestellt; als Könige sind David, Hezekiah und Josias anzutreffen. In diesem Fall könnte es sich um eine Moses-Figur handeln. Abb. 7 auf S. 313 bringt die Szene aus der Peribleptos-Kloster in Mistra, 14. Jh. Dort ist auch Moses abgebildet; Kirchhainer, K. Zur Wiedergabe von Soldaten auf kretisch-venezianischen Anastasis-Ikonen, in: G. Koch (Hrsg.), *Griechische Ikonen, Symposium in Marburg vom 26.-29.06.2000* (im Druck). In diesem Aufsatz setzt sich die Autorin mit dem Motiv des Soldaten, der einen Helm trägt, ausführlich auseinander und behauptet, dass diese Soldaten-Figur mit dem Helm, die sich unter den gerechten Königen des Alten Testaments befindet, „Josua“ sein könnte. Siehe zu weiter möglichen Gerechten Königen in der Anastasis-Darstellung Gouma-Peterson, Th. A Byzantine Anastasis Icon in the Walters Art Gallery, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 42/43 (1984/85) 51.

³²⁸ Zu den Quellenangaben und einem Überblick über die ikonographische Entwicklung siehe grundlegend Lucchesi Palli, E. Höllenfahrt Christi, in: *LCI* 2 (1994) 322-331, und Anastasis, in: *RBK* 1 (1966); Pasarelli (1986) 11-29; insbesondere zur ikonographischen Entwicklung des Themas bis zum 14. Jh. siehe Kartsonis, A. Anastasis, the Making of an Image. (1986). Die Anastasis-Darstellung lässt sich erst im 8. Jh. belegen, und schon im 9. Jh. entstanden die Bestandteile der Komposition. Spätere Beispiele siehe auch Restle (1967) Abb. 95 in der Alt-Tokali-Kilise, Anfang des 10. Jh.s. Zur späteren Ikonographie bzw. zum sogenannten paläologischen Komposit-Typus mit der Andeutung des Jüngsten Gerichtes siehe auch Deliyanni-Dori, H. ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ. Ο ΣΥΝΘΕΤΟΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ ΤΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΗΣ, in: *ΑΝΤΙΦΟΝΟΝ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗ Ν. Β ΔΡΑΝΔΑΚΗ*. (1994) 399-435,

Frauen am Grabe

Die Ikonen Kat. Nr. 44 und 45 mit den Frauen am Grab Christi können jeweils als Festtagsbild, das die Auferstehung Christi am Ostermorgen verkündet, gedient haben.³³⁰ Der Aufbau der beiden Kompositionen ist von links nach rechts, d. h. die ankommenden Frauen befinden sich auf der linken Bildseite, während der auf dem Grab sitzende Engel (oder zwei) auf der rechten Bildseite platziert ist. Das Bildschema folgt der byzantinischen Tradition, der von links nach rechts gerichteten Komposition. Kat. Nr. 45 enthält im Hintergrund außerdem das „Noli me tangere“-Thema („Berühre mich nicht“ nach Jo 20, 17), d. h. die Erscheinung des auferstandenen Christus vor Maria Magdalena.³³¹ Als selbständiges Bild ist die Szene des „Noli me tangere“ in

mit einem englischen Resümee, Seiten 636-638. Siehe dazu auch Gouma-Peterson (1984/85) 48-60. In diesem Aufsatz ist ein figurenreiches Beispiel – hier ist zur Darstellung das Thema „Frauen am Grabe“ hinzugefügt – aus der paläologischen Zeit oder aus dem späten 14. Jh.s behandelt, und dabei wird auf Beispiele anderer Bildformulierungen verwiesen.

³²⁹ Chatzidakis (1962) Abb. 11, 43, 76 und 86. Die Werke aus dem 16. Jh. bzw. aus dem Künstlerkreis der Kretischen Schule führen den älteren Descensus-Typus im kretischen Malstil vor. Insbesondere sind die Affinitäten mit der Ikone in Abb. 43 bemerkenswert (die Ikone ist dem Maler Michael Damaskinos zugeschrieben, zweite Hälfte des 16. Jh.s): die Wiedergabe der zerbrochenen Türflügel mit den Riegeln und im Hintergrund aufragende Felsen. Die Anzahl der Figuren, ihre Anordnung und ihr Gestikulieren gleichen sich. Der Maler der Ikone Kat. Nr. 46 dürfte mit diesen Vorlagen sehr vertraut gewesen sein, jedoch gibt er eine knappere reduzierte Form dieser Komposition wieder. Eine zweite Version dieses Typus zeigt die Toten in Sarkophagen, und darin befinden sich auch die Figuren vor und/oder in dem Höllengebilde der Felsen an den Seiten. Vgl. Chatzidakis (1962), Abb. 11 (datiert zum Anfang des 15. Jh.), 86 (datiert zum Ende des 16. Jh.s). Für Kat. Nr. 46 aus Antalya könnte der zunächst erwähnte Typus als Vorlage gedient haben. Der Maler hat jedoch die Anzahl der Figuren reduziert und sich auf das Wesentliche, die wichtigsten Protagonisten, konzentriert. Chatzidakis (1962), Abb. 76 bietet eine sehr ähnliche Komposition aus dem 17. Jh. mit sehr wenigen Figuren, vor allem die Türflügel sind stilistisch andersartig gestaltet.

³³⁰ Zu den Quellenangaben und der ikonographischen Entwicklung siehe grundlegend Myslivec, J./Jászai, G. Frauen am Grabe, in: LCI 2 (1994) 54-62; Wessel, K. Erscheinungen des Auferstandenen, in: RBK 2 (1971) 371-388 und 382 für „Noli me tangere“.

³³¹ Siehe Noli me tangere, in: LCI 3 (1994) 332-336. Apollo 51 (1950) und Anstett-Janssen, M. Maria Magdalena in der abendländischen Kunst (Ikonographie der Hl. von den Anfängen bis ins 16. Jh.). Die frühesten Beispiele kommen aus dem 9. Jh., und vor allem aus der Buchmalerei. Später sind im 11. bis zum 13. Jh. die Szenen als Einzelbilder jeweils getrennt in einerseits die Salböl bringenden Frauen am Grabe, andererseits Christus mit Maria Magdalena. LCI 3 (1994) 333. – Vom Anfang des 14. Jh.s an wird in der italienischen und deutschen Kunst bevorzugt die Szene erweitert, und deshalb ist sie häufig mit dem leeren Grab des Auferstandenen oder dem Thema „Frauen am Grabe“ kombiniert. Siehe das Fresko von Giotto in der Arena-Kapella in Padua, datiert 1304-1306. Siehe dazu Prinz/Marzik (2000) Abb. 95, 97; Millet (1960) 540-550. Ein vergleichbares Beispiel für

der byzantinischen Kunst seltener dargestellt. Erst in der spätbyzantinischen Zeit vermehren sich die Beispiele, und insbesondere finden sie sich in den bekannten Werken der Kretischen Schule.³³² In den frühen Beispielen hält Christus meistens eine Kreuzfahne als Zeichen seiner triumphalen Auferstehung. Im Gegensatz dazu fehlt im 16. Jahrhundert und in der Kunst des Barocks die Fahne; dafür ist er oft mit nacktem Oberkörper und mit der rechten Hand in den Himmel zeigend dargestellt.³³³ Auf der Ikone Kat. Nr. 45 erscheint er ebenso: die linke Hand mit der auf den Himmel gerichteten Geste, die rechte im Zeigegestus auf die Handwunde; bekleidet ist er mit der in früheren Beispielen üblichen Tunika und dem Pallium.

die Ikone Kat. Nr. 45 bietet das Fresko des Katholikons des Dionysiou-Klosters auf dem Berg Athos in einem christologischen Bildzyklus; hier weist Christus mit einer Hand zum Himmel auf und zeigt Maria Magdalena die Handwunde mit der anderen Hand. Er trägt Tunika und Pallium, in: ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ (2003), Abb. 258.

³³² Chatzidakis (1962) 115-117, Abb. 95.

³³³ Vgl. die Beschreibung im Malerbuch Schäfer (1983) 101. Hier hält er in einer Hand sein Gewand, in der anderen ein Blatt. In den frühen Beispielen hat Christus eine Schriftrolle, und um 1200 ist er oft mit der Kreuzfahne dargestellt, manchmal auch mit einer Hacke. Eine Ikone aus der Ikonostasis von Panagia Katholiki in Pelendri auf Zypern, datiert ins 16. Jh., zeigt eine Kombination unterschiedlicher Gesten Christi; hier ist er mit unbedecktem Oberkörper wiedergegeben. Wie es in der Hermenia vorgegeben ist, hält er in der linken Hand sein Gewand, während er die rechte Hand ausstreckt, um die Handwunde zu zeigen. Abb. siehe Sophocleous (1994) 20.

„Pfingsten“ und die „Zwölf Apostel“

Die Ikonen Kat. Nr. 47 und 48 aus dem Museum in Antalya stellen das Thema „Pfingsten“ mit der Ausgießung des Heiligen Geistes vor.³³⁴ Die ikonographischen Bestandteile beider auf Goldgrund gemalten Ikonen entsprechen der konventionellen Bildformulierung des Themas.³³⁵ Der Aufbau der Komposition folgt der konventionellen Anordnung der Bildelemente. Beide Ikonen bringen keine neues ikonographisches Element in das Pfingstschema. Auf Kat. Nr. 47 sitzt Maria als vorgebildete Ekklesia inmitten der Apostelversammlung und unter der auf Wolken schwebenden Dreifaltigkeit.³³⁶ Nur die Thronsitze Marias und das niedrige Fußbodenpodest, auf dem sich die Apostel niedergelassen haben, deuten in Kat. Nr. 47 auf einen Innenraum. Kat. Nr. 48 stellt die Apostel – ohne Maria – nur auf einen grünen Fußboden in einen lichtdurchfluteten neutralen Raum.³³⁷ Kat. Nr. 47 illustriert das sogenannte Trinitäts-Pfingstbild. Vom 15. Jahrhundert an ist es oft anzutreffen. Merkmal dieser Formulierung ist die auf einer Lichtwolke als Himmelsegment sitzend erscheinende Trinität, Gottvater, Christus und die Taube, die über Maria und der Apostelversammlung schwebt.³³⁸ Auf Kat. Nr. 48 ergießt sich das himmlische Licht aus einer geöffneten Wolke auf die Apostel.

Beide Pfingst-Ikonen dürften aus einer Ikonostase stammen.

³³⁴ Zur Ikonographie siehe Pfingsten, in: LCI 3 (1994) 415-423, zu Quellen- und Literaturangaben siehe besonders 416; Pasarelli (1998) 207-227. – Pfingsten, eines der Hauptfeste, wird auch als der Gründungstag der Kirche zelebriert, und mit der Ausgießung des Heiligen Geistes wird die Erlösung vollendet.

³³⁵ Siehe dazu auch das älteste Pfingstbild im Rabbula-Codex.

³³⁶ Siehe die neutestamentliche Textstelle des Themas, in: Das Neue Testament (1995) Apg 2, 1-13. Obwohl Maria im Text nicht erwähnt wird, wurde sie vom Anfang an Teil des Pfingstbildes, und vor allem wurde sie von dem 12. Jh. an bei diesem Ereignis als Mittelpunktfigur bevorzugt.

³³⁷ Im 15. Jh. wurde der Innenraum manchmal ausführlich gekennzeichnet, LCI 3 (1994) 418.

³³⁸ Ein Beispiel für eine ähnliche Marienfigur in der Pfingstszene siehe Ausstellungskat. Genf (1997) 88-89.

3.1.1.3 BILDER AUS DEM MARIEN-LEBEN

Tempelgang Marias

Die Ikone aus Tokat Kat. Nr. 62 bietet ein häufig dargestelltes Thema aus dem Marien-Zyklus, den „Tempelgang Marias“,³³⁹ das in simultaner Erzählweise zwei Episoden verknüpft – wie es auf vielen Abbildungen üblich ist. In Bezug auf Ikonographie und Stil kann das konventionelle Schema variiert gestaltet werden.³⁴⁰ Die Szene kann je nach der Erzählweise sowohl von links nach rechts, wie auch von rechts nach links laufend unterschiedlich formuliert werden. Die herkömmliche Ikonographie ist auf den Ikonen im Xenophontos-Kloster auf dem Berge Athos anzutreffen.³⁴¹ Dieses symmetrisch komponierte Bild (linke Bildseite die Eltern Marias, rechte Bildseite die Kerzen tragenden hebräischen Jungfrauen) zeigt nicht nur den Tempelgang, sondern auch die wundersame Speisung Marias durch den Engel. Die Szene befindet sich vor einer auf den Tempel verweisenden Architekturkulisse. In der Bildformulierung sind nur die wichtigsten in den apokryphen Texten erwähnten Elemente in einer relativ knappen Form wiedergegeben.

Kat. Nr. 62 zeigt keine Neuerung in Bezug auf die Ikonographie. Der von den übrigen Ikonen aus Tokat abweichende Stil ist jedoch durch die Modellierung der Figuren, ihre Gesichtszüge mit herzförmigen Ohren, mandelförmigen Augen mit gekrümmten Augenbrauen usw. mit Rot- und Grüntönen in der Farbigkeit gekennzeichnet – dies sind besondere Merkmale des Malers. Darüber hinaus sind alle Figuren mit punzierten Nimben in Relief, auf dem Kreuze angebracht

³³⁹ Zum Fest und zur Ikonographie siehe grundlegend Schiller 4, 2 (1980) 67-72; Pasarelli (1998) 67-85; Nitz, M. Marienleben, in: LCI 3 (1994) 212-233. Lazarides, Abb. 10: in Daphne ist die im Narthex angebrachte Szene in der Erzählrichtung von rechts nach links dargestellt. Später ist im Chora-Kloster auf eine andere, knappere Weise das Thema gestaltet (formuliert manchmal nach dem zur Verfügung stehenden Platz), Underwood (1966) 122-123, Abb. 91. Beide Beispiele bringen keinen Treppenaufgang. Chatzidakis/Sofianos (1990) 143. Eine ähnliche Ikonographie zeigt die Malerei im neuen Katholikon des Meteora-Klosters. In der spät- und nachbyzantinische Zeit sind zahlreiche Beispiele des Themas anzutreffen.

³⁴⁰ Tselente-Papadopoulou (2002) 198-199, Abb. 65. Die Ikone des Malers Theodoros Poulakis (17. Jh.) ist ein Beispiel dafür, dass vor allem stilistische Eigenschaften bei der Wiedergabe des Themas eine wichtige Rolle spielen. Die flatternden, unregelmäßigen Faltenwürfe der Gewänder sind Merkmale des Malers. Joachim ist nicht als ein alter Mann dargestellt. Die Innenraum-Architektur ist mit verschiedenen Bauaufsätzen versehen. Die Farben der Gewänder sind leuchtend. Ein ähnliches Beispiel bietet auch das Fresko im Katholikon des Dionysiou-Klosters auf dem Berg Athos, in: ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ (2003) Abb. 294.

³⁴¹ ΕΙΚΟΝΕΣ ΞΕΝΟΦΩΝΤΟΣ (1998) Abb 82, 90 und 97, datiert ins 17. und 18. Jh.

sind, versehen. Es ist wohl denkbar, dass die Ikone mit ihrer besonderen Rahmung von einer Pilgerreise als Mitbringsel mitgebracht worden sein könnte. Als Festtagsikone war sie vermutlich an Gedenktagen für die spezielle Verehrung auf dem Ikonenpult aufgestellt. Auf eine kirchliche Verwendung weist auch die sich auf der Rückseite befindende ältere Ikone der Maria Hodegetria (Kat. Nr. 63, oben S. 52f.).

3.1.1.4 BILDER VON ENGELN, APOSTELN UND HEILIGEN

Versammlung der „Körperlosen“

Die Ikone aus Antalya Kat. Nr. 49 zeigt den sogenannten Grundtypus der Engelversammlung,³⁴² jedoch mit der Entfaltung des Themas: gleichzeitig ist der Sturz Luzifers und seiner Anhänger unter den Engeln auch abgebildet. Die Kombination beider Themen ist in der spät- und nachbyzantinischen Zeit anzutreffen.³⁴³ Dargestellt ist nach dem Sturz Satans die darauf folgende zelebrierende Versammlung der himmlischen Mächte unter dem Kommando des Erzengels Michael.³⁴⁴ Die Szene nimmt den größten Platz auf der Ikone ein, während die bösen Engel als

³⁴² Pallas (1978) 53-54. Bentchev (1999) 105. Das Fest wurde seit dem 4. Jh. gefeiert, und das Thema ist seit der mittelbyzantinischen Zeit (11. Jh.) bekannt.

³⁴³ Aus der nachbyzantinischen Zeit zeigen die zwei Wandmalereien in Refektorien der Athos-Klöster Dionysiou und Chilandar (1547-1603 und 1621) die Szene, die auf der Ikone Kat. Nr. 49 als Andachtsbild dargestellt ist. Gabelić (1993/1994) 69-70f. In der Michaels-Kirche in Lesnovo (ca. 1346) ist der Fall Satans mit Erweiterungen des Themas wiedergegeben. Im 14. Jh. sind in der dem Erzengel Michael geweihten Kirche in Sarakina auf Kreta die zwei Themen kombiniert dargestellt; Millet (1927) 110-111 und 211 mit Abb. 2. Unterhalb der Versammlung der Engel befindet sich der besiegte Luzifer. Die Engelfürsten sind in kaiserliche Gewänder, wie den Loros, gekleidet und halten gemeinsam das Medaillon mit dem Bildnis „Christus Emmanuel“.

³⁴⁴ Gabelić (1991) 141. Die Autorin setzt sich mit den ikonographischen Zyklen der Erzengel auseinander. Szenische Darstellungen, die den Zyklus bilden, stammen aus drei Gruppen literarischer Quellen: Bibel, apokryphe Schriften – die oft zitierten Stellen sind Tob 12, 15; Is 6, 3; 9, 5; 14, 12-15; Ps 90f.; Lk 10, 18-19; Apk 8, 2; 12, 7-9; 15, 1 – und allegorische Szenen. Über die Entstehung der Komposition des Fall Satans und ihre theologische Auslegung siehe Gabelić (1993/1994) 65. Der Sturz Satans gehört zu den allegorischen Szenen zusammen mit der Versammlung der Erzengel. Beispiele der Rebellion und des Sturzes Satans als Teil eines Engelzyklus lassen sich vor dem 10. Jh. nicht belegen. Im Menologion von Basilios II. (10. Jh.) ist der Erzengel Michael allein, triumphierend oberhalb der Höhle Hades stehend, mit den abgestürzten Dämonen dargestellt. Siehe dazu auch Gabelić (1993/1994) 67 und Abb. 4; Lafontaine-Dosogne, J., in: Ausstellungskat. Gent (1988) 139. Obwohl das Thema schon in der mittel- und spätbyzantinischen Epoche anzutreffen ist, kommt es besonders häufig auf den Ikonen der nachbyzantinischen Zeit (vor allem im 17. Jh.) vor.

Monsterfiguren kaum Platz auf dem Erdboden finden. Sie wird symbolisch als die Verweisung auf den triumphierenden Sieg Christi über den Tod interpretiert.³⁴⁵ Es finden sich zahlreiche Beispiele der Versammlung der Erzengel,³⁴⁶ jedoch ist die kombinierte Fassung seltener. Ein thematisch vergleichbares Beispiel befindet sich unter den albanischen Ikonen aus dem 18. Jahrhundert.³⁴⁷

Kat. Nr. 49 dürfte einer Kirche gehört haben und an Festtagen als tragbare Ikone zur öffentlichen Verehrung aufgestellt worden sein.

Johannes Prodromos

Die vier Ikonen (Kat. Nr. 16, 17, 67 und 68) zeigen einen in der frühen spätbyzantinischen Zeit entstandenen Typus von Johannes Prodromos (entsprechend der Versinnbildlichung der biblischen Texte Mal 3, 1 und Mt 11, 10).³⁴⁸ Dieser wurde schnell verbreitet und der allgemein

³⁴⁵ Gabelić (1993/1994) 71-73. Zu einer weiteren anderen Interpretation des Themas siehe Grabar, A. L'Ikonoclasme byzantin. Le Dossier Archéologique. ²1984. S. 252-253.

³⁴⁶ Kreidl-Papadopoulos, K., in: Ausstellungskat. Wien (1981) 8, Abb. 9. Die Komposition der Versammlung der Engel bzw. der Körperlosen kommt in der kretischen Malerei häufig auf den Ikonen vor. Hier ist ein Beispiel aus dem zweiten Viertel des 17. Jh.s, das einem kretischen Maler zugeschrieben worden ist. Chatzidakis (1985) 139, Abb. 154, datiert 1610-1620, Chora, in der Synaxis-Kirche auf Patmos. Ebenso sind die Erzengel Michael und Gabriel durch ihre unterschiedlich gestalteten Gewänder charakterisiert: Michael in der Soldatentracht und Gabriel in höfischen Kleidern. Die verwandten Kompositionen setzten sich im Rahmen der kretischen Malerei und auch anderswo im Laufe des 16. und 17. Jh.s durch. Lafontaine-Dosogne, J., in: Ausstellungskat. Gent (1988) 139, Abb. 115. Auf der Ikone ist die in der nachbyzantinischen Zeit geläufige Darstellung der Versammlung der Erzengel wiedergegeben, datiert ins 17. Jh.

³⁴⁷ Ausstellungskat. München (2001) Abb. 39. Die den Malern Konstandin und Athanas Zografi zugeschriebene Ikone bringt die Versammlung der Erzengel und den Fall Satans, datiert 1762. Sie zeigt unten die ganz im Dunkeln liegende besiegte Figur Satans. Die Gestaltung der Gewänder der beiden Engelfürsten ist zwar ikonographisch vergleichbar, jedoch unterscheidet sich der Stil sehr von Kat. Nr. 49. Der Erzengel Michael ist als Soldat mit einem erhobenen Schwert abgebildet, während Gabriel in höfischen Gewändern auftritt. Oben auf dem Zenit der Ikone segnet Gottvater.

³⁴⁸ Siehe zur Entstehung der Ikonographie mit weiteren Literaturangaben: Bentschev, I. Zu den Ikonen des geflügelten Johannes des Täufers, in: Hermenia. Zeitschrift für Ostkirchliche Kunst, Heft 2, Jahrgang 4 (1988) 79-86. Das erste erhaltene Beispiel erscheint in einer Deesis-Gruppe in der Kirche des hl. Achilles in Arilje, datiert 1295-96. Später ein weiteres in Saint Nikita bei Čučer (1483-84). Dazu Millet/Frolow 2, 3 (1957 und 1962), Abb. 87/1 und 47/1. Im ersten Beispiel ist er frontal und ganzfigurig mit hervorgehobenen Flügeln wiedergegeben. In der linken Hand hält er die Schlüssel mit seinem abgeschlagenen Haupt, dahinter eine

häufigste Johannes-Typus.³⁴⁹ Das seit dem fünften Jahrhundert bekannte Motiv, die Axt im Baum, hatte sich in die Ikonographie integriert und wurde eines ihrer gängigen Attribute. Gelegentlich erscheint auch Christus auf dem Himmelssegment entweder in Zwiesprache mit dem Prodromos oder ihn segnend (vgl. Kat. Nr. 67 und 68), ein Motiv, das oft in der Ikonographie anzutreffen ist.³⁵⁰ Weniger häufig erscheint – wie auf Kat. Nr. 67 – die Übergabe der Märtyrerkrone durch einen Engel. Die schon im 17. Jahrhundert vereinzelt verfügbare und im 18. und 19. Jahrhundert etablierte Ergänzung durch die Aufnahme der wichtigsten Szenen aus seiner Vita in den Hintergrund ist auf den Ikonen aus Antalya und Tokat auch bezeugt (und überdies mit je zwei gerahmten Lebensbildern in den unteren Ecken der Ikonen aus Tokat Kat. Nr. 67, 68).³⁵¹ Eine

herabfallende Schriftrolle mit dem Sticheron aus der Vesperlitanei zum Gedächtnistag der Enthauptung des Prodromos – diese Motive, die sich als Bestandteile dieses Typus zum ersten Mal hier belegen lassen, sind stets anzutreffen. Der Kreuzstab als weiteres Attribut ist auch in diesen Beispielen erhalten. Bentchev (1988) 81f. Für einen möglichen Entstehungsort dieses Typus wurde von Sreten Petković Thessaloniki vorgeschlagen: Petković, S. Arilje, in: *Kunstdenkmäler in Jugoslawien*. Belgrad (1965) 7f., Abb. 23. Wegen des Fehlens von frühen Bildvorlagen lässt sich jedoch diese Behauptung nicht weiter belegen und festlegen – in Arilje ist grundsätzlich der Typus schon ausgeprägt erhalten.

³⁴⁹ Wessel, K. Himmelsmächte, Erzengel und Engel, in: *RBK* 3 (1978) 108-109; Haring, W. The Winged St. John the Baptist. Two Examples in American Collections, in: *The Art Bulletin* 5 (1922) 35-41; Kantorowicz, E. Ivories and Litanies, in: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942) 56-81, insbesondere 71f.; Wirth, K.A. Engel, in: *RDK* 5 (1967) 494; Bentchev (1988) 82; ebd. 79. Schon in diesem Zeitraum ist er in der Engelreihe dargestellt. Beispiele finden sich im Koutloumos-Kloster (1540) und in der Nikolaus-Kapelle des Großen Lawra auf dem Athos, in: Millet (1927) 159/1.

³⁵⁰ Bekannte Beispiele kommen aus der Kretischen Schule: Eine großformatige Ikone zeigt den Prodromos ganzfigurig und in Dreiviertelwendung nach rechts und im Zwiegespräch mit Christus, der auf einem Himmelssegment erscheint (oder er wird von Christus gesegnet), gemalt vom kretischen Maler Angelos, datiert in die Mitte des 15. Jh.s, im Byzantinischen Museum, Athen. Abb. siehe bei Acheimastou-Potamianou (1998) 104-105. – Ausstellungskat. Paris (1995) 48, Abb. 14: Eine weitere kretische Ikone, datiert um 1500, präsentiert die von dieser Schule bevorzugte Variation des Typus: oben links segnet die Hand Gottes den Prodromos. Eine andere Ikone, die ihn genauso vorstellt, ist vom Maler Michael Damaskinos gemalt und datiert um 1565, Zakynthos, Museum; eine Abb. siehe Ausstellungskat. Wien (1999) 227; Bentchev (1988) 83, Abb. 4. Hier findet sich eine weitere kretische Ikone, datiert um 1600, in der Prinz-Johann-Georg-Sammlung im Mittel-Rheinischen Landesmuseum, Sammlung Mainz (1981). Ohne die szenischen Darstellungen ist eine andere Ikone aus der Mitte des 17. Jh.s, dabei ist Johannes mit stark betonten großen Flügeln dargestellt, siehe Ausstellungskat. Köln (1990) 111, Abb. 139.

³⁵¹ Zur Gattung der Vita-Ikonen siehe Anm. 357.

geläufige Szene ist dabei die Begleitung durch den Erzengel Uriel in die Wüste.³⁵² Generell setzte sich also der Typus seit dem 15. Jahrhundert in der griechischen Ikonenmalerei fort, und in der Folgezeit wurde er der am weitesten verbreitete Bildtypus von Johannes Prodromos.³⁵³ In Zusammenhang damit ist er in der nachbyzantinischen Zeit oft in der ersten Reihe der Ikonostase (auf der rechten Seite vom Betrachter gesehen) als Teil der Deesis angebracht. Die drei Ikonen Kat. Nr. 17, 67 und 68 dürften ebenso nach ihren Maßen zu der ersten Reihe einer Ikonostase gehört haben. Kat. Nr. 17 nähert sich an das Modell der Kretischen Schule an mit einer dezenten Dreiviertelwendung nach links. Die letzte Ikone (Kat. Nr. 16) dürfte gleichfalls zu einer Ikonostase gehört haben; jedoch nach den Maßen und dem bogenförmigen Abschluss nicht zur ersten Reihe, sondern zum Dodekaorton.

Einzeldarstellungen von Aposteln

Die acht Einzelbilder der Apostel haben offenbar die Grosse Deesis einer Ikonostase gebildet (Kat. Nr. 8-15). Die fehlenden weiteren vier Apostel (Johannes Theologos, Andreas, Simon und Bartholomäus) und ein Christus-Bildnis (denkbar ist Kat. Nr. 2) ließen sich vermutlich in dem noch nicht vollständig gesichteten Museums-Bestand finden. Ein ähnliches Beispiel eines Apostelfrieses mit ganzfigürlichen sitzenden Gestalten befindet sich in Korfu, datiert kurz nach der Mitte des 17. Jahrhunderts.³⁵⁴

Ikonographisch betrachtet bringen die Darstellungen keine Neuerung, jedoch reflektieren sie den Geschmack dieser Zeit. Sie dürften zu einer Ikonostase gehört haben, und durch die stilistischen Eigenschaften ergänzen sie eine der Stilgruppen (Gruppe 1), die schon das Dodekaortion bilden.

³⁵² Bentechev (1988) 84. Eine griechische Ikone, umgeben mit den Szenen aus seinem Leben, kommt aus dem 17. Jh. Siehe dazu Martinelli, P. A. *Icone Bizantine nella Pinacoteca Nazionale di Bologna* (1984) 77-79, Abb. 12.

³⁵³ Ein Beispiel, in: Cephalonia (1989) 102, Abb. 154 die Ikone des Johannes Prodromos als Engel der Wüste, sie stammt aus einer Privatkapelle der Gerakis, geweiht dem Fest Hypapante. Die Ikone zeigt Prodromos in Profil nach links leicht gebeugt und in Zwiesprache mit Christi. Auf der Ikone Kat. Nr. 17 ist der Heilige zwar nicht ganz frontal abgebildet, jedoch ist sein Körper frontal stehend abgebildet mit einem leicht nach links gedrehtem Haupt. Weitere Beispiele von großformatigen Ikonen des Johannes Prodromos im gleichen Typus befinden sich in der Mehrzahl auf den Ikonen der Ionischen Inseln und fast alle sind großformatige Ikonen aus Ikonostasen.

³⁵⁴ Vokotopoulos (1990) 148-149. Dieser Ikonostasen-Balken stammt aus der zerstörten Pantokrator-Kirche in Korfu und ist heute in der Bischofsresidenz aufbewahrt. Nach Vokotopoulos wurden in dieser Art und Weise wiedergegebene, auf barocken Sesseln sitzende Apostelfiguren der Grosse Deesis auch in den anderen Kirchen des 17. und 18. Jh.s in Korfu gefunden. Der Verfasser äußert sich nicht weiter über das Thema.

Also lassen sich die wesentlichen Teile einer Ikonostase rekonstruieren. In diesem Zusammenhang siehe auch Kat. Nr. 57, die eine weitere andere, ebenso gängige Ikonographie repräsentieren.

Hl. Nikolaus

Der heilige Nikolaus von Myra ist in der Ostkirche wie auch in der Westkirche einer der meistverehrten und abgebildeten Heiligen.³⁵⁵ Die vorliegenden Ikonen (Kat. Nr. 69 und 70 aus Tokat) bringen die übliche Ikonographie des Heiligen als kahlköpfigen Greis mit hoher Stirn und rundem kurzen Bart. Kat. Nr. 69 stellt eine Vita-Ikone des Hl. vor, die zehn kleinformatige szenische Darstellungen aus seinem Leben und Wirken präsentiert.³⁵⁶ Das letzte Bild auf dem

³⁵⁵ Siehe das zweibändige Werk von Anrich, G. Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der Griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen (1913), darin finden sich griechische Quellen für die Vita des Hl., darunter auch die Synaxarientexte, 205ff.; die Monografie von Ševčenko (1983). Über den Kult und die geläufigen Wunderlegenden des Heiligen siehe auch die Legenda aurea (1925); Petzoldt, L. Nikolaus von Myra (von Bari), in: LCI 8 (1994) 45-58. Er ist zum ersten Mal in einem Fresko aus dem 8. Jh. zu belegen. Aus dem 10. und 11. Jh. kommen die ersten Ikonen des Heiligen, wobei seine Ikonographie auch kanonisch ausgeprägt wurde. Weiter dazu Ševčenko (1983) 162f. Das gängige Motiv der Legitimation seiner Autorität durch die Rückgabe seiner bischöflichen Insignien durch Christus und Maria findet sich schon seit dem 13. Jh. und wurde bald ein fester Bestandteil seiner Ikonographie. Die Darstellungen des auf verziertem hölzernen Thron sitzenden Heiligen sind seit dem Ende des 15. Jh.s und vor allem dem 16. Jh. häufig; in den Werken des kretischen Malers Angelos, datiert in die erste Hälfte des 15. Jh.s, oder bei Andreas und Nikolaos Ritzos (zweite Hälfte des 15. Jh.s) u.a. – insbesondere unter den Werken der Kretischen Schule. Entstanden ist der Typus des thronenden Nikolaos schon früh im 12. Jh.: Kastoria, Hagios Nikolaos tou Kasnitzi.

³⁵⁶ Die Gattung Vita-Ikonen – biographisch erzählende Ikonen – gibt, neben dem zentralen Porträt der Heiligen, in narrativen Darstellungen Szenen ihrem Leben und vor allem ihre Wundertaten wieder. – Sie sind eine Art biographische Anerkennung und Beglaubigung der Verdienste und des Leidens. Somit vermittelt diese abgekürzte Biographie eine bildliche Vergegenwärtigung ihrer gottgefälligen Lebensführung und ihrer Wundertaten. Enorm wichtig war die Anschaulichkeit der Bilder in Zeiten, in denen die meisten Gläubigen Illiteraten waren und nicht lesen konnten. Als kanonisiertes Verzeichnis der Heiligen für den liturgischen Gebrauch diente das Menologion (das Monatsbuch), das auch die Tage der Gedenkfeiern der Heiligen festlegte. – Aus der byzantinischen Zeit sind, vor allem aus dem 12. und 13. Jh., mehr als 20 Vita-Ikonen überliefert worden. Das erste Beispiel stammt aus dem 11. Jh. und befindet sich auf einem Triptychon mit einer Nikolaus-Darstellung im Katharinen-Kloster auf dem Sinai. In der dortigen Sammlung haben sich insbesondere aus dem 13. Jh. weitere andere Beispiele von Vita-Ikonen erhalten: des hl. Nikolaus, des hl. Georgs, von Johannes Prodromos u.a. Das 14. Jh. lässt sich nicht gut belegen. Später wurden im 15. Jh. und in der nachbyzantinischen Zeit die Vita-Ikonen wieder beliebt und geachtet. Zu dem Thema siehe Belting (2000) 279-291; Ševčenko (1992) 57-69, in: Ikonensammlung Houston (1992); Ševčenko (1999) 149-165.

ersten Reihe schildert den Grund für die Entziehung der bischöflichen Insignien auf dem Konzil von Nikaea (325). Ausschließlich begegnet diese Episode auf den Vita-Ikonen des Heiligen seit dem 17. Jahrhundert.³⁵⁷ Später ist sie oft neben anderen dargestellt.³⁵⁸ Das Auftreten dieses Motivs gibt einen *Terminus post quem* für die Datierung einer späten Vita-Ikone des heiligen Nikolaos. Kat. Nr. 70 präsentiert die übliche Darstellung.

Beide Ikonen aus Tokat sind großformatig, und es ist zu vermuten, dass sie als die Titelikonen einer Kirche in die erste Reihe der Ikonostase – als eine der großen Hauptikonen – gehört haben dürften. Die Verzierungen des Thrones mit Cherubim und Seraphim, Apostel- und Propheten-Figuren haben Vorlagen in den Werken des kretischen Malers M. Damaskinos aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die ähnlich gestalteten Thronsessel sind bis zum 18. und 19. Jahrhundert hin stets in dieser Art und Weise wiedergegeben.³⁵⁹

³⁵⁷ Gouma-Peterson (1991) 179, Abb. 2.15; ebenfalls abgebildet in: Benaki Museum, Athen. Ikonenkat. Athen, Benaki (1936) Abb. 43. Auf der Ikone des thronenden Nikolaos mit Szenen aus seinem Leben und Wirken des Malers Laskaris Leichoudis ist die Konzils-Episode dargestellt, datiert 1733. Die Begebenheit ist in dem Synaxariontext erwähnt, jedoch sehr lange Zeit nicht abgebildet. In der Literatur findet sich kaum eine relevante Untersuchung über die möglichen Gründe für dieses später Auftreten.

³⁵⁸ Siehe Beispiele des 17. und des 18. Jh.s bei Tselenti-Papadopoulou (2002) Abb. 68, 74.

³⁵⁹ Vassilaki (1994) 229-245; die Autorin setzt sich mit einer nachbyzantinischen kretischen Ikone des thronenden Hl. Nikolaus mit Szenen aus seiner Vita auseinander, datiert um 1500. Dabei berichtet sie über reliefierte Figuren als Schmuckelemente für Throne.

Hl. Georg als Drachentöter

Die Ikone aus Tokat Kat. Nr. 72 bringt eine großformatige Darstellung des Heiligen mit fünf Szenen aus seinem Leben und Wirken.³⁶⁰ Sein Kult und seine Verehrung sind schon seit der frühbyzantinischen Zeit verbreitet, und er wurde zu einem der am meisten verehrten Heiligen der Ostkirche.³⁶¹ Die Ikone des berittenen Drachenkämpfers mit Lanze bringt einen lang tradierten byzantinischen Typus zum Vorschein. Dabei stellt die Ikonographie mit dem einen Schimmel

³⁶⁰ Über die Georgs-Vita und den Kult im Osten und Westen siehe grundlegend entsprechende Erörterungen, in: Lucchesi Palli, E. Georg, in: LCI 6 (1974) 365-373 und Braunfels, S. ebd. 373-390; ferner den Ausstellungskat. Sankt Georg – Der Ritter mit dem Drachen. Diözesanmuseum Freising (2001). Er berichtet ausführlich über die Entstehung des Kultes mit Abbildungen in verschiedenen Gattungen. Weitere Beispiele des 16. bis 18. Jh.s bei Mitsani, A. D.: ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΚΕΙΜΗΛΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΤΗΣ ΕΚΑΤΟΝΤΑΠΥΛΙΑΝΗΣ ΠΑΡΟΥ (1996).

³⁶¹ Lucchesi Palli (1974) 366. Erste Märtyrer-Zyklen mit wenigen Szenen erschienen in der mittelbyzantinischen Zeit in der Theotokos-Kapelle in Kappadokien (Ende des 10. Jh.s). Im 13. Jh. bringt eine Ikone aus dem Katharinen-Kloster auf dem Sinai bereits 20 Szenen aus der Georgs-Vita. Für diese Zeit kann man eine Vermehrung von Randbildern aus seiner Vita feststellen. So finden sich ca. 40 verschiedene Szenen in Zyklen. Im Malerbuch sind die folgenden geläufigen acht angeführt, in: Schäfer (1983) 158-159: Der Heilige redet freimütig vor Diokletian, er wird ins Gefängnis geworfen, er wird auf das Rad gebracht, ihm werden glühende Stiefel angezogen, er trinkt tödliches Gift, er erweckt den Toten, er erweckt den Ochsen eines Bauern, die Enthauptung des heiligen Georgs. Vier von ihnen sind auf der Ikone aus Tokat abgebildet.

reitenden Soldatenheiligen ein gängiges konventionelles Schema vor.³⁶² Der Drachenkampf ist mit fast alle erdenkbaren Variationen geschildert worden.³⁶³

Auf Kat. Nr. 72 zeigt das letzte kleine Bild im unteren Register die kniefällige Verehrung einer an der Wand hängenden Georgs-Ikone durch mehrere Personen. Es lässt sich dabei annehmen, dass es sich in der Szene um die Stifter dieser Ikone handelt, die sie vielleicht für Georg als Titelheiligen einer Kirche haben malen lassen; sie könnten sie auch als Weihegeschenk gestiftet haben. Die Ikone dürfte zu der ersten Reihe einer Ikonostase gehört haben – ihre Maße bestätigen diese Annahme.

Hll. Georg und Demetrius

Die symmetrisch gegenüber gestellte und farblich antithetische Darstellung der beiden Kriegerheiligen kommt häufig vor.³⁶⁴ Die Ikone aus Tokat Kat. Nr. 73 bringt ein sehr dicht und

³⁶² Der Drachenkampf ist schon auf einer Ikone des 8. oder 9. Jh.s auf dem Sinai erhalten, siehe Sotiriou/Sotiriou Bd. 1 (1956) Abb. 31. Er ist schon im 13. Jh. in der Wandmalerei, später im 14. Jh. auf Ikonen anzutreffen. Für den Drachenkampf und die Befreiung der Königstochter sind Beispiele die Fresken in Stara Ladoga, siehe Lazarev (Mos. Abb 84), und in Kastoria Hll. Anargyroi, in: Pelekanidis/Kastoria (1985) 41. Für die Szene der Befreiung des paphlagonischen Jünglings siehe das Fresko in Pedoulas auf Zypern aus dem 15. Jh., Sotiriou, G. Die byzantinischen Denkmäler Zyperns. Abb. 103. Fresko der Trapeza von Dionysiou, Athos, 16. und Anfang des 17. Jh.s, in: Millet (1927) Abb. 211/3. In der spät- und nachbyzantinischen Zeit ist Georgs Soldatentracht prunkvoll überladen gestaltet. Im 16. Jh. wird er in dem Xenophontos-Kloster (1544) durch zwei Engel gekrönt, dabei erscheint auch die Hand Gottes, in: Millet (1927) Abb. 178, 4. – Erwähnenswert ist kurz die Entwicklung im Westen: Dem byzantinischen Typus sind dort im 13. und 14. Jh. neue Züge beigegeben: die Rittertracht und der Kampf mit eingelegter Lanze, besonders im 14. Jh. die antikisierende Art des Lanzenstiches mit ausgestrecktem Arm. – Im Allgemeinen hatten sich die Darstellungen des Hll. vom 14. bis 16. Jh. vermehrt. Die Drachenkampfszene wurde seit dem 15. Jh. vor allem von den bürgerlichen und Handwerkerständen bevorzugt, und später im Barock ist Georg mit einer Vorliebe für antikisierende Tracht- und Panzerformen weiterhin dargestellt.

³⁶³ Provataki (1993) 129, 296 Abb. 174, 175 und 581. Hier sind im Medium der sogenannten Papier-Ikonen Beispiele nach Vorlagen des 18. und 19. Jh.s aus den Athos-Klöstern mit ähnlicher Ikonographie zu finden. Zu weiteren Papier-Ikonen des Heiligen in variierten Soldatentrachten siehe ferner Papastratou 1 (1986) 202-214.

³⁶⁴ Über die Demetrius-Vita und den Kult siehe grundlegend Myslivec, J. Demetrius von Thessaloniki, in: LCI 6 (1974) 41-46.; Cormack, R. Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons. (1985). The Saint Imagined: St. Demetrios of Thessaloniki. S. 50-94. Er ist, neben dem oben erwähnten heiligen Georg, der am meisten dargestellte Soldaten- bzw. Kriegerheilige. Papastratou 1 (1986) 316-317; Provataki (1993) 334, Abb. 711. Ähnliche Bilder wie Kat. Nr. 73 sind vielfach auch in der nachbyzantinischen Zeit (19. Jh.) als Papier-Ikonen hergestellt worden und waren ihrerseits Vorlagen für gemalte Ikonen.

zum Teil dekorativ und detailreich gestaltetes Bild. Ein ähnliches Beispiel befindet sich unter einer Gruppe von melkitischen Ikonen.³⁶⁵

Hll. Konstantin und Helena

Die Ikone aus Antalya (Kat. Nr. 18, datiert 1839) präsentiert das seit der mittel- und spätbyzantinischen Zeit häufig anzutreffende Bildnis-Paar der Kaiserin Helena und des Kaisers Konstantin des Großen zu beiden Seiten des Wahren Kreuzes.³⁶⁶ Oben im Zenit der Darstellung segnet sie Gottvater. Das konventionelle Schema ist erhalten. Die relativ kleinformatige Ikone könnte zu einer Kirche gehört haben. Am Festtag (21. Mai) wurde sie für eine besondere Verehrung und vermutlich für das Bittgebet auf das Proskynetarion gestellt. Auf der Ikone befindet sich auch eine Votiv- bzw. Stifterinschrift, die sich auf die Fürbitte bezieht.

Mönchsheilige Nikodemos und Leontios

Kat. Nr. 19 präsentieren sich die zwei frontal nebeneinander gestellten Mönchsheiligen.³⁶⁷ Die besonders schöne florale Rahmung der Ikone und eine Inschrift deuten auf eine Votiv-Ikone hin, dabei wird der Name des vermutlichen Auftraggebers erwähnt. Die unübliche Zusammenstellung

³⁶⁵ Siehe Ausstellungskat. Frankfurt (2002) Abb. 16. Bei dem Beispiel handelt es sich um die Ikone des hl. Georgs. Er ist in sehr ähnlicher Art und Weise sowohl stilistisch wie auch ikonographisch dargestellt. Die Ikone ist dem Maler Michail al-Dimachki, datiert 1705, zugeschrieben, und sie stammt aus der Kirche der hll. Konstantin und Helena in Yabrud, Syrien. Dieser Maler dürfte sich wie der Maler der Ikone aus Tokat eines verwandten Modells als Vorlage bedient haben, er befand sich im Einflussbereich dieser Stilrichtung.

³⁶⁶ Zu dem Kult, der Entstehung der Ikonographie und der erhaltenen Denkmäler in unterschiedlichen Gattungen siehe Wessel, K. Konstantin und Helena, in: RBK 5 (1995) 357-366, besonders 363f.; Chatzinikolaou, A. Heilige, in: RBK 2 (1971) 1084.

³⁶⁷ Auf der Ikone ist links wahrscheinlich der Mönch Nikodemus (Nicodin) von Tismana wiedergegeben. Nicolescu, C. Nikodemus (Nicodin) von Tismana, in: LCI 8 (1976) 44. – Nach den sehr knappen Informationen über ihn ist er serbisch-griechischer Herkunft und wurde auf dem Athos erzogen. Er bemühte sich im 14. Jh. um die Versöhnung der serbischen Kirche mit dem Patriarchat in Konstantinopel. Der Hl. findet sich weder im Malerbuch noch im Liturgikon. Die Figur rechts stellt Leontius von Tripolis dar, der im Malerbuch kurz beschrieben ist und seinen Gedenktag am 18. Juni hat. Schütz, L. Leontius, Hypatius und Theodulus mit Gefährten von Tripolis in Phönikien, in: LCI 7 (1974) 399. Über den Heiligen werden nicht viele Angaben geliefert. Denkbar ist wiederum der Wille des Stifters, ihn mit Nikodemus zusammen zu stellen, da er oft – nach LCI 7 (1974) 399 – auch sonst mit anderen Heiligen und Märtyrern in einer Gruppe auftritt.

der beiden Heiligen geschah wohl auf Wunsch des Stifters. Die Ikone dürfte im sakralen Bereich verwendet worden sein.

Hll. Jakobus Adelphotheos und Johannes Chrysostomos

Die Ikone Kat. Nr. 20 zeigt den hl. Jakobus Adelphotheos, den Bruder des Herrn, als Bischof im Phelonion, und den hl. Johannes Chrysostomos im Patriarchen-Sakkos. Wie bei der vorigen Ikone Kat. Nr. 19 ist die Zusammenstellung der beiden Heiligen nicht unbedingt üblich und begründet, es sei denn, dass es der Wunsch der Auftraggeber an den Maler war. In der spät- und vor allem nachbyzantinischen Zeit sind die Heiligen oft nach den Bestimmungen und Wünschen der Auftraggeber zusammengebracht worden.³⁶⁸ So werden die gewünschten Ikonen nach dem Muster für Einzelikonen modelliert und unverbindlich nebeneinander auf eine Bildtafel gestellt.

Die Ikone dürfte zu einer Kirche gehört haben; sie weist auch stilistische Verwandtschaften mit weiteren Ikonen auf.

Drei Mönchsheilige: Euthymios der Grosse, Antonios Abbas und Sabbas von Jerusalem

Auf der Ikone Kat. Nr. 21 treten die bekannten und häufig zusammen dargestellten Mönchsheiligen der Ostkirche auf.³⁶⁹ Sie sind in der spät- und nachbyzantinischen Zeit oft frontal

³⁶⁸ Gouma-Peterson (1971) 14ff.

³⁶⁹ Über die Vita der Heiligen mit Quellennachweis und ihre Darstellung siehe die entsprechenden Textstellen: Boberg, J. Euthymius der Große von Melitene, in: LCI 6 (1974) 201-204; Sauser, E. Antonius Abbas (der Grosse), Stern der Wüste, in: LCI 5 (1973) 205-217; Lechner, M. Sabas von Jerusalem, in: LCI 8 (1976) 296-298; Chatzinikolau, A. Heilige, in: RBK 2 (1971) 1061-1071. Zu ihrer äußerlichen Beschreibung siehe das Malerbuch Schäfer (1983) 143. Dort ist auch vorgeschrieben, wie sie an die Wand gemalt werden sollen, S. 181 und 182. In der Asketenzone – für diese sind meist die unteren Zonen der Narthices und der Nebenkappen vorgesehen – werden die hl. Antonios Abbas und sein Tutor Euthymius der Große nebeneinander wiedergegeben. Ein gutes Beispiel aus dem 12. Jh. befindet sich in dem Neophytos-Kloster auf Zypern, wo im Naos eine Reihe von monastischen Heiligen zu sehen ist, darunter befinden sich auch die Hll. Antonios und Euthymios. Cormack (1985) 244, Abb. 96. Erhaltene Beispiele in den Denkmälern siehe bei Chatzinikolau (1971) 1066-1067. Zu nennen ist das Katholikon von Hosios Lukas mit zahlreichen Asketen- und Mönchsgestalten. In Nerezi ist eine Reihe von Mönchsheiligen aus dem 12. Jh. erhalten. Später im Protaton auf dem Berg Athos, in: Millet/Frolow (1954) Abb. 19/3. Außerdem finden sich im Laufe des 16. Jhs von kretischen Malern gemalte Asketen- und Mönchsgestalten, in: Millet (1927) Abb. 145-148, im Refektorium der Großen Lawra, datiert 1512.

stehend und ganzfigurig und mit den üblichen Mönchsattributen wiedergegeben.³⁷⁰ Obwohl schon früh Ikonen des achten und neunten Jahrhunderts in der Ikonensammlung auf dem Sinai erhalten sind, ist die Ikone aus Antalya ein gutes Beispiel dafür, dass und wie in der spät- und nachbyzantinischen Zeit lange tradierte Heiligen-Kompositionen aus der Monumentalmalerei übertragen worden sind – häufig sind Beispiele in den Eremiten- und Asketen-Zügen in Klöstern und Kirchen als Wandmalereien anzutreffen. Dabei wird die Gestaltung der Heiligen nach dem konventionellen byzantinischen Schema mit Grundelementen ihrer Ikonographie – wie der Gewandung und den äußerlichen Attributen – reflektiert. Nach den Maßen und dem bogenförmigen Abschluss der Ikone dürfte sie einst zu einer Ikonostase gehört haben.

Drei Märtyrerheilige: Vinkentios, Menas, und Viktorios

Die drei Märtyrer-Soldaten sind auf der Ikone aus Antalya Kat. Nr. 22 als einheitliche Gruppe abgebildet.³⁷¹ Sie sind schon im Menologion von Basilius II. im zehnten Jahrhundert zusammen gefasst und werden an einem gemeinsamen Festtag verehrt (11. November).³⁷² Die Ikone könnte ebenfalls zu einer Kirche gehört haben und während der Namensfeste der Heiligen zur Verehrung ausgestellt gewesen sein.

Drei Hierarchen: Gregor von Nazianz (der Theologe), Johannes Chrysostomos und Basilius der Große

Die Ikone Kat. Nr. 23 zeigt eine gängige Komposition der drei kappadokischen Kirchenväter, deren Festtage seit dem Ende des elften Jahrhunderts gemeinsam am 30. Januar zelebriert

³⁷⁰ Vakirtzis (1989) 132-133, Abb. 59. Die Ikone aus dem 18. Jh., aufbewahrt im Byzantinischen Museum Mytilene auf Lesbos, zeigt die Mönchsheiligen in einem figurenreichen und in drei Zonen gegliederten Bild, in dessen unterem Register sich die drei Mönchsheiligen Sabas, Antonios und Euthymios befinden.

³⁷¹ Zum Kult der einzelnen Heiligen siehe Kaster, G. Menas von Ägypten (von Cotyaeum in Phrygien); Schütz, L. Viktor von Ägypten, Vinzenz (bzw. Vinkentios), in: LCI 8 (1994) 3-7; 555-556; 565-566. Der hl. Menas ist insbesondere in der nachbyzantinischen Zeit als gerüsteter Stratelat abgebildet. Der hl. Vinkentios ist auf Grund einer Verwechslung mit dem in den griechischen Synaxarien erwähnten Vinzenz von Zaragoza oft als Diakon mit Handkreuz oder Weihrauchgefäß dargestellt. (Vgl. Kat Nr. 22.) Siehe Underwood (1966) Abb. 163.

³⁷² Im Malerbuch Hermenia sind die drei Märtyrerheiligen im Monat November zusammengestellt, dazu siehe Schäfer (1983) 168.

wurden.³⁷³ Die Ikonen mit dem Thema sind seit dem 15. Jahrhundert geläufig und stellen mit geringen ikonographischen Varianten das gleiche Schema vor.³⁷⁴ Kat. Nr. 23 bringt kein wesentlich neues ikonographisches Element: Gregor von Nazianz und Basilius der Grosse sind in die üblichen Phelonia gekleidet, Johannes Chrysostomos in einen Sakkos.³⁷⁵ Die Buchdeckel sind mit Motiven der Kreuzigung und Auferstehung Christi versehen. Die mit Figuren – der Auferstehung Christi oder mit Aposteln – geschmückten Epigonatien und Epitrachelien haben ihren Durchbruch schon in der kretischen Malerei.³⁷⁶

Nach ihren Maßen lässt sich vermuten, dass die Ikone einmal zu der ersten Reihe einer Ikonostase gehört haben dürfte.

Hl. Johannes Theologos mit Prochoros

Die großformatige Ikone des hl. Johannes Theologos mit seinem Sekretär Prochoros aus Antalya liefert eine besondere Ikonographie (Kat. Nr. 24, datiert 1837).³⁷⁷ Es sind die Elemente seiner

³⁷³ Zu ihrem Kult siehe Kaster G. Drei Hierarchen, in: LCI 6 (1994) 517-518; Chatzinikolaou, A. Heilige, in: RBK 2 (1971) 1040-1041; Acheimastou-Potamianou, M. (1988), in: Ausstellungskat. Baltimore (1988) 92-93, Abb. 17, 181-182. Es handelt sich hier um zwei Kompositionen des Themas aus dem 14. und 17. Jh. Nach einer Vision des Ioannis Mavropous, Bischofs von Euchaita, ist der gemeinsame Kult dieser Kirchenväter zusammengestellt. In der frühbyzantinischen Zeit sind sie nicht so porträtiert wie auf der Ikone, da ihre kirchliche Position noch nicht gefestigt und kanonisiert war. Frühe Beispiele kommen aus dem 12. Jh.: Zuerst im Dom in Cefalù (1148) und danach auf dem Mosaik der Capella Palatina (1143-1154) in Palermo. Siehe dazu Demus (1946) Abb. 23b. Weitere Beispiele sind in der spätbyzantinischen Zeit – seit dem 14. Jh. – vermehrt zu beobachten, siehe z. B. im Chora-Kloster, in: Underwood (1966) Abb. 329, 433, 478-485. Sie erscheinen oft als Einheit auf den Ikonen dieser Zeit, vor allem in der spät- und nachbyzantinischen; Patrinelis/Karakatsanis/Theocharis (1974) Abb. 46 zeigt den Typus mit erhaben herausgearbeitetem Muster in den punzierten Nimben, datiert ins 16.-17. Jh.

³⁷⁴ Patrinelis/Karakatsanis/Theocharis (1974) 130.

³⁷⁵ Der hl. Chrysostomos ist seit dem 14. Jh. üblicher Weise mit einem Sakkos bekleidet abgebildet, jedoch es finden sich Beispiele, die alle drei mit einem Sakkos oder in Phelonien zeigen. Dazu kann die Gestaltung der Handgebärden variiert werden: entweder segnend oder mit beiden Händen das Evangelienbuch haltend.

³⁷⁶ Acheimastou-Potamianou (1998) 186, Abb. 56. Die Ikone der drei Hierarchen, gemalt von dem kretischen Maler Michael Damaskenos, datiert in die zweite Hälfte des 16. Jh.s, präsentiert reich geschmückte Ornate. Oft anzutreffende Motive sind die Auferstehung Christi sowie segnende Figuren Christi und der Apostel mit geöffneten Schriftrollen. Für ein verwandtes Beispiel siehe Vassilaki (1994), Anm. 221.

³⁷⁷ Zu Kult und Ikonographie siehe Lechner, M. Johannes der Evangelist, in: LCI 7 (1974) 108-130. 124: Auf der Ikone kommt die sogenannte Patmoszene zur Darstellung: „die Szene mit der Formulierung der Apokalypse

Vision auf Patmos. Dieser entsprechend findet sich auch ein fragmentarisches Textstück vor dem schreibenden Prochoros (Apk 12, 1 und 3). Auf der rechten Bildseite sind die aus den Apokalypsen-Illustrationen belegten Motive (das Sonnenweib,³⁷⁸ der siebenköpfige Drache) zu erkennen, die an die konventionelle byzantinische Bildformulierung mit dem Evangelisten-Attribut, dem Adler und dem Sekretär Prochoros angefügt sind. Diese scheinbar spät- und nachbyzantinische Einfügung geht auf nach westlichen Vorlagen gearbeitete Werke zurück; vor allem seit dem 15. und 16. Jahrhundert machten sich die westlichen Einflüsse stark spürbar.³⁷⁹

und der Vision des apokalyptischen Weibes steht quantitativ vor sämtlichen übrigen Einzelszenen. Dabei wird das Evangelistenbild mit dem Adlerattribut dem Gehäuse- oder Gelehrtenstubeninterieur entnommen und in verschiedengestaltige Landschaft versetzt, die von der Funktion eines Attributs zur Hauptsache werden kann und den Visionär und Ekstatiker Johannes zum religiösen Ansatzpunkt für phantastische Landschaftsschilderungen macht. ... Die Patmoszene gibt häufig genrehafte Ausstattung“ wieder. – Über die Darstellungen in Miniaturen mit Prochoros siehe Buchthal, H. A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its Relatives, in: DOP 15 (1961) 127-141. S. 133: das Motiv des Schreibens nach Diktat durch den Sekretär Prochoros ist eine Schöpfung der mittelbyzantinischen Zeit, vermutlich in der Mitte des 10. Jh.s entstanden.

³⁷⁸ Fonrobert, J. Apokalyptisches Weib, in: LCI 1 (1968) 145-150. S. 149f. Schon im 12. Jh. wurde das Apokalyptische Weib eine selbstständige Darstellung und in den folgenden Jahrhunderten ein selbstständiger Bildtypus auch mit Bedeutungswandel. Nach der mittelalterlichen Interpretation von Apk 12 wird Maria als die apokalyptische *mulier amicta sole* (das Sonnenweib) und Herodes als der siebenköpfige Drache interpretiert. Siehe Klein, P. K., in: Emmerson/McGinn (1992) 168. Geschildert ist hier der von Gottvater beauftragte Johannes (Apk 1, 9) und seine Vision auf Patmos (Apk 1, 10). Dazu sind das Sonnenweib in der Gestalt Marias und der siebenköpfige Drache auf der rechten Bildseite zu sehen (Apk 12, 1-8; 13-17). Ferner ist das Evangelistensymbol auf der linken Bildseite betont wiedergegeben.

³⁷⁹ Klein, P. K., in: Emmerson/McGinn (1992) 161f., 175-199. Der Autor setzt sich mit den illustrierten Apokalypsen-Zyklen seit der spätantiken und frühchristlichen Zeit bis zum 15. Jh. in unterschiedlichen Kunstgattungen auseinander. In den Denkmälern der frühchristlichen Zeit sind überwiegend die einzelnen apokalyptischen Motive mit einer eschatologischen Konnotation zu beobachten. Später bezeichnen die Kupferstiche A. Dürers von 1498 einen Wendepunkt zwischen den mittelalterlichen und den modernen Illustrationen der Apokalypsen-Zyklen. Für die einzelnen Motive adoptierte er vor allem das Prinzip der Zusammenfassung mehrerer Szenen, die zu einer Einheit führen und zu einer umfassenden Komposition. Siehe dazu auch Chadraha, R. Apokalypse des Johannes, in: LCI 1 (1994) 138. Vor allem in der nachbyzantinischen Zeit hat man nach den westlichen Vorlagen gearbeitet, darunter waren die Werke A. Dürers und H. Holbeins ausschlaggebend. Zu den Apokalypsen-Bildzyklen auf dem Athos siehe Huber (1989) 38-246; er vergleicht die westlichen Apokalypsen-Holzschnitte (insbesondere Cranachs und Holbeins) mit den erhaltenen Apokalypsen-Freskenzyklen in den Athos-Klöstern, hauptsächlich von Dionysiou und Dochiariou; außerdem sind weitere Beispiele, ebenfalls vom Athos, hinzugefügt. Weitere Literatur: Heydenreich, L. H.: Der Apokalypsen-Zyklus im Athos-Gebiet und seine Beziehung zur deutschen Bibel-Illustration der Reformation, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 8 (1939) 1-40. In dem Aufsatz diskutiert und erwägt der Verfasser außerdem direkte Einflüsse westlicher Illustrationen auf die Anweisungen des Malerbuches.

Auf Kat. Nr. 24 ist die starke Hervorhebung des Evangelisten Johannes – seine riesige Figur beherrscht das ganze Mittelfeld des Bildes auffällig –; durch Motive seiner apokalyptischen Visionen wird es ergänzt. Eine verwandte Ikonographie findet sich auf einer Ikone im Byzantinischen Museum in Athen.³⁸⁰

Ihre Maße lassen darauf schließen, dass die Ikone Kat. Nr. 24 zur ersten Reihe einer Ikonostase als eine der großen Hauptikonen gehört haben mag.

Hl. Charalampos

Die wie die auf der oben besprochenen Ikone Kat. Nr. 24 großformatig gearbeitete Gestalt des Johannes Theologos ist die des hl. Charalampos von übergroßer Figur.³⁸¹ Er ist von den kleinen

Darin befinden sich Anweisungen darüber, „wie die Apokalypse dargestellt wird“. Schäfer (1983) 115-124, darunter S. 119 für die Darstellung von Apk 12, 1. Weitere Literatur über die Apokalypse und ihre Darstellung in Byzanz siehe ODB 1 (1991) 131, darunter vor allem Alexander, P. *The Byzantine Apocalyptic Tradition* (1995). Ähnlich gestaltete Visions-Motive, wie auf der Ikone Kat. Nr. 24 zu beobachten sind, sind in der zwölften Szene der Apokalypse im Dochiariou-Kloster zu verfolgen, datiert 1568, S. 173-179, in: Huber (1989).

³⁸⁰ Acheimastou-Potamianou (1998) 246-247, Abb. 79. Die in die zweite Hälfte des 17. Jh.s datierte Ikone ist zwar stilistisch durchaus anders aufgefasst, bringt jedoch eine ähnliche Konzeption mit Motiven des Sonnenweibs und des siebenköpfigen Drachens. In dem Beispiel bezieht sich der Maler sowohl ikonographisch wie auch stilistisch auf westliche Modelle, und die ganze Johannes-Vision ist demnach illustriert worden, so sind die Engel mit dem Kind usw. (Apk 12, 1-6) zu sehen. Diese Art der Bildformulierung, die hauptsächlich nach westlichen Vorlagen gearbeitet ist, wurde vor allem von dem Maler Theodoros Poulakis bevorzugt, und die Ikone wird seinem Künstlerkreis zugeschrieben.

³⁸¹ Zum Kult des Heiligen siehe Ramseger, I. Charalampus (Haralambie) von Magnesia, in: LCI 5 (1994) 485-486. Er ist, wie in der *Hermenia* beschrieben, mit gespaltetem Bart wiedergegeben, in: *Malerbuch* Schäfer (1983) 137 und 170. Auf einem Triptychon, datiert in das 18. Jh., aufbewahrt in Ann Arbor, Sammlung von Professor Emerson Swift, befinden sich auf den Seitenflügeln die Darstellungen des hl. Charalampos und des geflügelten Johannes Prodromos, in: Haring, W. *The Winged St. John the Baptist. Two Examples in American Collections*, in: *The Art Bulletin* 5 (1922) 39, Abb. 5. Chatzidakis (1986) Abb. 77-78. Auf einer Ikone des 18. Jh.s flankieren die beiden Heiligen in einer Deesis-Komposition die thronende Maria mit dem Christuskind, in: Gouma-Peterson (1993/1994) 331-345. Im Katholikon des hl. Nikolaos im Stavronikita-Kloster befinden sich als Wandmalerei im Diakonikon die frontalen und halbfigurigen Portraits des hl. Charalampos zusammen mit dem hl. Blasios und dem hl. Polycarp. (Die Gedächtnistage der Heiligen sind am 10. und 11. Februar und am 23. Januar.) Zwei von ihnen halten in einer Hand ein geschlossenes Evangelienbuch, während es der hl. Blasios in beiden Händen hält.

Figuren von Johannes Prodromos und Blasius von Sebaste³⁸² zu seinen Füßen flankiert dargestellt auf Kat. Nr. 25. Unter westlichem Einfluss krönt eine Engel den hl. Charalampos. Seine Verehrung hat sich vom 17. Jahrhundert an und in der Folgezeit auf Grund einer Pestepidemie intensiviert,³⁸³ und sein Kult ist besonders in der Volksfrömmigkeit verbreitet. Beispiele aus diesem und den folgenden Jahrhunderten sind oft auf Ikonen illustriert.³⁸⁴ In den Regionen unter venezianischer Herrschaft fiel der Kult des Hl. mit dem anderer westlicher Heiliger, z. B. des hl.

³⁸² Zum Blasius-Kult siehe Welker, K. Blasius (Vlasij) von Sebaste, in: LCI 5 (1994) 416-419. Sein Festtag ist am 11. Februar.

³⁸³ Pest, Pestbilder, in: LCI 3 (1971) 407-409. Bezug auf das Thema haben auch die sogenannten Pestsäulen, die in den betroffenen Städten errichtet wurden und der Heiligen Dreifaltigkeit oder verschiedenen Pestpatronen gewidmet waren. Über eine solche Säulenlegende berichtet Haring (1922) 39-40 in Zusammenhang mit einem Triptychon, das auf den Seitenflügeln jeweils die hll. Charalampos und Johannes Prodromos hat. Nach diesem Aufsatz verbindet diese beide Figuren eine Säulenlegende, und beide wurden als Schutzheilige gegen Krankheiten vor allem in der Volkfrömmigkeit und -überlieferung angerufen. Der hl. Charalampos ist ausdrücklich als Schützpatron gegen die Pest verehrt worden. Dazu siehe auch Triantaphyllopoulos (1985) 206f. Im 17. Jh. war eine Pestepidemie auf den Ionischen Inseln ausgebrochen, und besonders betroffen davon waren als Folge des Seehandels die Hafenstädte, S. 211. – Das byzantinische Synaxarion (der Heiligenkalender) verzeichnet Charalampos nicht als Schutzpatron gegen die Pest, erst später soll ihm in nachbyzantinischer Zeit diese Eigenschaft zugeteilt worden sein, wie in den neueren Synaxaria festzustellen ist; mehr dazu bei Vassilaki (1985-1986) 247-260, mit einer englischen Resümee. Die Autorin setzt sich mit einer Ikone des Hl., die mit sechs Szenen aus seinem in der spätbyzantinischen Zeit entwickelten Martyrium versehen ist, auseinander. Dadurch wurde auch seine zunehmende Verehrung im 17. Jh., vor allem in den Hafenstädten und auf den Ionischen Inseln, populär. Die zum Teil erfundenen neuen Episoden sind vorgestellt, und seine Wundertaten und sein Martyrium wurden in jugendlicher Gestalt betont. In den Anm. 24 und 25 des Aufsatzes wird auf weitere Literatur zur Darstellung des Hl. verwiesen. Siehe auch Baltoyianni (1993) 271; Papastaupou, E.: METABYZANTINH EIKONA TOY AGIOY XARALAMPOYΣ AΠO THN AGIA ANASTASIA MAKPHΣ EBPOY, in: ANTIΦONON, S. 54-60. S. 56. Manchmal wird er mit einem schwarzen Monstrum, der Verkörperung der Pest, kämpfend dargestellt.

³⁸⁴ Ausstellungskat. Köln (1990) 124-125, Abb. 164, 166-168. Ikonen aus dem 18. und 19. Jh. stellen den Heiligen in der üblichen Gestalt dar. Er ist ganzfigurig stehend und das geschlossene Evangelienbuch haltend wiedergegeben. – Ausstellungskat. Graz (1993) 270-272, Abb. 60 und 61. Zu weiteren Beispielen aus dem 18. Jh. siehe den Ausstellungskat. Paris (1993) Abb. 48, 49. Die Ikone des Hl. mit Szenen aus seiner Vita auf Abb. 48 (datiert 1789) ist beschriftet in karamanli (wie es auf Kat. Nr. 71 aus Tokat der Fall ist).

Rochus³⁸⁵ zusammen. Auch die Heiligen Spyridon, Athanasios, Georgios, Nikanor wurden zusammen mit dem hl. Charalampos verehrt. Alle diese sind dadurch ausgezeichnet, dass sie wie Johannes Prodromos und der hl. Charalampos als Schutzheilige gegen Krankheiten verehrt wurden, und ihnen allen sind Pestsäulen mit eigener Legendenbildung errichtet worden.³⁸⁶ Die hll. Charalampos und Blasius haben ihre Gedenktage im Februar. Nach dem Menologion werden beider Memoria zusammen gefeiert. Damit kann ihre Gemeinschaft auf einer Ikone begründet werden und nicht als ungewöhnlich gelten.

Die Ikone dürfte nach ihren Maßen in die erste Reihe der Ikonostase gehört haben. Sie könnte zusammen mit Kat. Nr. 24 aus einer Werkstatt stammen.

Hl. Gregorios Thaumaturgos mit Szenen aus seinem Leben und Wirken

Die Vita-Ikone Kat. Nr. 71 zeigt eine großformatige thronende Darstellung des hl. Gregorios Thaumaturgos mit vier Szenen aus seinem Wirken zu beiden Seiten des Sessels.³⁸⁷ Die erste szenische Darstellung oben links zeigt die sogenannte Offenbarungsvision des Trinitäts-Bekenntnisses. Die weiteren drei Szenen bringen andere dem Hl. zugeschriebene Legenden.³⁸⁸

³⁸⁵ Welker, K. Rochus (Roch) von Montpellier, in: LCI 8 (1976) 275-278. Er genoss eine verbreitete volkstümliche Verehrung vor allem als Pestpatron im 15. Jh. Seine Reliquien wurden 1485 von Montpellier nach Venedig überführt. Nach der Befreiung der Inseln von der venezianischen Herrschaft ersetzte später der hl. Charalampos Rochus völlig.

³⁸⁶ Haring (1922) 39-40.

³⁸⁷ Über den Kult, das Leben und die Werke des Heiligen siehe Ritter, A. M. Gregorios Thaumaturgos, in: LCI 6 (1994) 453-454; Crouzel, H. Gregorios der Wundertäter, in: LThK 4 (1960) 1216-1217. Über seine bischöflichen Tätigkeiten und Werke und Wunder berichten die Texte von Gregorios von Nyssa und Basilios dem Grossen (PG 46, 893-958). Im 6. Jh. hatte sich sein Kult in Konstantinopel verbreitet. Später ist er unter den 14 Mosaikporträts der hochverehrten Heiligen der Ostkirche in der Hagia Sophia abgebildet. Unter den Hierarchen des Großen Einzugs ist er ebenfalls oft in der Monumentalmalerei dargestellt worden. Eine ausführliche Untersuchung der Entstehung von Kult und Legenden in der kappadokisch-pontischen Landschaft gibt insbesondere Telfer, W. The Cultus of St. Gregory Thaumaturgus, in: Harvard Theological Review Vol. 29, 4 (1936) 225-344. S. 229-230f. Schon etwa ein Jahrhundert nach seinem Tode hatten sich Legenden und Sagen über seine wundersamen Tätigkeiten durch mündliche Tradition in der pontischen Landschaft durchgesetzt, und in kurzer Zeit wurde sein Kult völlig ausgeprägt.

³⁸⁸ Telfer (1936) S. 232. Der Verfasser bringt für den Kult zwei parallel laufende Traditionen in den kappadokisch-pontischen Landschaften bei. Die erste ist die kirchliche (kanonisierte) Tradition, die zweite eine volkstümliche Überlieferung, die sich – wie häufig – neben der hagiographischen entwickelte. Hauptsächlich sind diese Legenden zu erwähnen: Er besiegte alte Götter, mit der Einpflanzung seines Stabs verhinderte er das Hochwasser,

Die Ikone weist auf eine sehr lange tradierte volkstümliche Verehrung des Gregorios Thaumaturgos hin. Die Beschriftungen der kleinen Szenen sind in karamanli. Sie dürfte nach ihren Maßen einer Ikonostase als eine der großen Hauptikonen der ersten Reihe gedient haben; denkbar wäre Gregorios als Titelheiliger einer Kirche.

3.1.1.5 WEITERE THEMEN

Kreuzerhöhung

Die recht symmetrisch eingeteilt aufgebaute Ikone aus Antalya (Kat. Nr. 51, datiert 1864) gibt das Fest der Kreuzerhöhung wieder.³⁸⁹ Beispiele dafür sind überwiegend in der Monumentalmalerei

er besaß die Macht, Felsen in Bewegung zu setzen u.Ä. Generell hatte er sich als der Schutzpatron gegen Dämonen, Naturkatastrophen, Krankheiten usw. erwiesen, und wegen dieser Eigenschaft wurde er angerufen und verehrt. Ferner gilt er auch als Wüstenvater und Gründer des asketischen Lebens in der Wüste. Nach dem Bericht von Gregorios von Nyssa baute er die Bischofskirche in Neokaesera, und es wurde behauptet, dass als Reliquie ein Manuskript von ihm dort aufbewahrt worden sei. Die Legende bezieht sich auf die von ihm verfasste Abhandlung über das Glaubensbekenntnis mit dem Inhalt, dass Johannes der Theologe und Maria den hl. Gregorios Thaumaturgos in einer Vision geheißen haben, die genannte Schrift zu verfassen. So überliefert Gregorios von Nyssa diese Legende und den Inhalt der Schrift in einer Lobrede.

³⁸⁹ Galavaris, G. Kreuz II., in: RBK 5 (1995) 276-280. Hinzugefügt ist auch umfangreiche Literatur über Kreuzkult und -verehrung. S. 276. Die Kreuzlegende der frühbyzantinischen Zeit bringt bereits die zweiteilige Darstellung des Themas, nämlich Kreuzauffindung und -erhöhung mit der Teilnahme der Kaiserin Helena. Später allerdings wird oft die liturgische Feier am 14. September in der Hagia Sophia betont. Siehe das Menologion von Basilius II., ODB 1 (1991) 551-553. Im 14. Jh. wurde das Fest des Kreuzes in Jerusalem, wo seine Auffindung gefeiert wurde, mit einem früheren Einweihungsfest des Kirchenkomplexes auf Golgatha verbunden. Das Kreuzerhöhungsfest ist zuerst im Golgatha-Martyrion im 6. Jh. bezeugt, siehe in: Usener, H. (Ed.) Der hl. Theodosios, Schriften des Theodoros und Kyrillos. Leipzig (1890) 71. Das Chronikon Paschale des 7. Jh.s berichtet die Ausstellung des Kreuzes für den 14. September, und es bezeugt das Fest der Erhöhung in der Hagia Sophia in Konstantinopel an diesem Tag im Jahre 614. Dieses Fest überschattete später das frühere Auffindungsmotiv; die ehrwürdige Aufrichtung des Kreuzes wurde zentraler Ritus und mit größter Feierlichkeit zelebriert; Thierry, N. Le culte de la croix dans l'empire byzantin du VIIe siècle au Xe dans les rapports avec la guerre contre l'infidèle, in: RSBS 1 (1980/81); Straubinger, J. Die Kreuzauffindungslegende (1912); Pasarelli (1998) 49-66; Vokotopoulou, P. L. Η ΕΥΡΕΣΗ ΚΑΙ ΥΨΩΣΗ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ, in: ΑΝΤΙΦΟΝΟΝ, S. 257-265. Er setzt sich mit zwei Ikonen, die die Auffindung und Erhöhung des wahren Kreuzes zeigen, auseinander und erläutert drei Variationen. Die erste schildert das Fest in der Hagia Sophia, das am 14. Februar gefeiert wird. Die zweite stellt die Erhöhung des heiligen Kreuzes durch Patriarch Makarios nach der Entdeckung durch Helena dar, die letzte Variante bietet eine Mischversion, erzeugt durch die dreifache Unterteilung der Szene. Chatzidakis/Drakopoulou 2 (1997) 83f., Abb. 38. Hier ist das Ereignis in drei Ebenen dargestellt: Die Auffindung

zu finden.³⁹⁰ In der Bildformulierung ist die etablierte Auffassung des Themas oft in der kretischen Malerei anzutreffen, jedoch überwiegend als Ikonen-Malerei. Bevorzugt ist die auf zwei Ebenen eingeteilte Szene, die unten mit der Kreuzentdeckung beginnt und oben sich mit der Kreuzerhöhung fortsetzt. Obwohl die Ikonographie des Gesamtthemas schon mit Umgestaltungen unterschiedlich konzipiert werden kann – dabei ist die Szene meist symmetrisch aufgebaut und sind die Kaiserin Helena, der Patriarch Makarios und die mitzelebrierenden Diakone stets vorhandene Motive –, vermitteln die erhaltenen Beispiele ihrer Bedeutung nach generell die übliche Auffassung. Deshalb spielen diese Abweichungen von dem konventionellen Schema keine entscheidende Rolle, wie es bei Kat. Nr. 51 der Fall ist: das Fehlen des Ambos, die Hinzufügung der anbetend mitzelebrierenden Engelgruppen in den oberen Bildecken, die anbetende Haltung der Kaiserin Helena usw. verändern die Aussage des Bildes nicht, da die Bestandteile des Themas vorhanden sind, die die zu vermittelnde Botschaft betreffen. Betont wiedergegeben sind die Zuschauergruppen als mitzelebrierende Menschenmenge. Die Gestaltung der Kaiserin Helena und der Engel deutet auf westlichen Einfluss hin (von dem Anbetungs-Motiv ist anzunehmen, dass es wohl in dieser Zeit schon selbstverständlich war). Eine Ikone im

bzw. die Entdeckung, die Versammlung während der Entdeckung und die Zeremonie der Erhöhung. In dieser Hinsicht reflektiert die Antalya-Ikone das liturgische Fest in der Hagia Sophia, also die erste Variante.

³⁹⁰ Chatzidakis (1986), Abb. 121, datiert sie in die zweite Hälfte des 16. Jh.s (ca. 1545/46). Die Wandmalerei des Stavronikita-Klosters befindet sich an der Nordwand des Seitenschiffes des Katholikons. Der nimbierte Patriarch Makarios von Jerusalem steht auf einem Ambo und hält das Kreuz empor. Links unter dem Ambo findet sich die bekrönte und nimbierte Kaiserin Helena und hinter ihr eine Zuschauermenge. Zwei Diakone auf jeder Seite halten Prozessionskerzen. Außerdem sind ein Priester und ein weiterer Diakon mit einem Weihrauchgefäß hinzugefügt und eine weitere Menschenmenge. Dieses Bildschema entspricht den ikonographischen Angaben aus dem Malerbuch, vgl. Schäfer (1983) 149; Chatzidakis Patmos (1985) 133-134, Abb. 92. Die Ikone in der Timios-Stavros-Kapelle des Johannes-Klosters (1600-1610) stellt die Entdeckung und die Erhöhung des hl. Kreuzes vor. Während der Entdeckung befindet sich die Kaiserin Helena auf der linken Bildseite, während sie bei der Erhöhung auf der rechten Bildseite dargestellt ist. Wie zu erwarten ist, befindet sich der Patriarch Makarios auf dem Ambo und hält das Kreuz empor. Auf beiden Seiten sind Prozessionskerzen tragende und mitzelebrierende Diakone und Zuschauergruppen platziert. Den Hintergrund beherrschen architektonische Elemente. Siehe auch S. 104-106, Abb. 62. Die Kreuzerhöhungsszene auf dem Triptychon (1580-1600) wird dem kretischen Maler Georgios Klotzas (1530-1608) zugeschrieben und befindet sich auf der Außenseite des zentralen Tafelbildes. Eine weitere Ikone, in: Chatzidakis/Drakopoulou Bd. 2 (1997) 203-205, Abb. 129. Gemalt ist sie vom Maler Moskos Johannes aus Kreta (Rethymnon) (1657-1721), und ihre Ikonographie entspricht der oben erwähnten Ikone aus Patmos, sowohl die Entdeckung als auch die Erhöhung sind dargestellt. Ein ähnliches Bildschema bringt eine weitere Ikone, gemalt vom zyprischen Maler-Mönch Nikephoros (1732-1775), S. 232, Abb. 149. Hier ist wiederum die Form des Ambos anders gestaltet.

Byzantinischen Museum Athen (datiert 1675) stellt eine stark variierte Darstellung der Kreuzerhöhung vor.³⁹¹ Eine etwas spätere symmetrisch komponierte Ikone der Kreuzerhöhung aus dem 18. Jahrhundert zeigt auf dem unteren Bildteil wieder die Entdeckung des Kreuzes.³⁹²

Kat. Nr. 51 scheint eine Votivikone gewesen zu sein, und sie dürfte während der entsprechenden Liturgie auf dem Proskynetarion gestanden haben. Die kaum lesbare Inschrift und ihre Datierung unterstützen die Behauptung.

Fest der Orthodoxie

Betitelt ist die Ikone (Kat. Nr. 50, datiert 1880) als „Fest der Orthodoxie“. Sie bringt eine beachtliche Ikonographie des Themas zum Vorschein – sie wirkt wie eine Momentaufnahme. Die Figuren sind vor einer den Hintergrund beherrschenden vergoldeten Ikonostase deponiert, auf deren erster Reihe noch die großen Hauptikonen deutlich zu erkennen sind.³⁹³

Das Ende des Bilderstreits und die Wiederherstellung der Ikonen 843 am ersten Fastensonntag wird als das „Fest der Orthodoxie“ zelebriert.³⁹⁴ Das Thema mit der zu erwartenden und

³⁹¹ Baltoyanni (1982) 15, Abb. 9, in: ΕΙΔΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΚΕΙΜΗΛΙΩΝ ΠΡΟΣΦΥΤΩΝ (1982). Die Form des Ambo ist mit der Hintergrundarchitektur verschmolzen und lässt sich nicht deutlich erkennen. Auf einer erhöhten Plattform hält der Patriarch Makarios, der nur von zwei Diakonen flankiert dargestellt ist, das Kreuz mit den beiden Händen. Die Kaiserin Helena und der Kaiser Konstantin befinden sich an den Außenseiten der Darstellung. Die Bekleidung des Patriarchen ist anders als sonst gestaltet, er ist nicht mit dem in anderen Darstellungen üblichen mit Kreuzen besetzten Phelonion bekleidet.

³⁹² Aliprantis (1999) S. 64-65, 104-105, Abb. 24.

³⁹³ Schneider, C. Ikonostase. Darstellung der Bilderwand einer russischen Kirche auf einer Ikone des Ikonen-Museums Recklinghausen. Monographien des Ikonen-Museums Recklinghausen Band 1. (1993). Als eine besondere Gattung ist im Laufe des 19. Jh.s eine Reihe von russischen Ikonen mit Ikonostasen-Darstellungen erhalten. Sie sind schon im 16. Jh. bekannt und stellen mehrrangige russische Ikonostasen auf den Ikonen vor. Im griechisch-orthodoxen Bereich sind sie nicht zu belegen. Gelegentlich aber kommen auch vereinzelte Beispiele einer Ikonostase in einem anderen Zusammenhang vor. Ein Beispiel dafür aus dem 17. Jh. ist die Ikone des hl. Menas des Malers Emmanouel Lambardos, die oben rechts die erste Reihe einer vergoldeten Ikonostase abbildet, in: Chatzidakis (1962) Abb. 54. Die Ikone des Malers George Klotzas (datiert ins Ende des 16. Jh.s) stellt die Ikonostase einer kretischen Kirche dar (heute aufbewahrt im Museum der alten orthodoxen Kirche in Sarajevo), eine Schwarz-Weiß-Abb., in: Cormack (1997) 41, Abb. 3.

³⁹⁴ Erst mit dem Ende des 9. Jh.s hat man begonnen, jährlich das Fest in Konstantinopel zu feiern. Die zelebrierende Prozession beginnt in der Blachernai-Kirche und endet in der Hagia Sophia, wo auch der Kaiser an den Feierlichkeiten teilnimmt, und anschließend wird ein Bankett gestaltet, entweder vom Patriarchen oder vom Kaiser. Der Festtag ist *Enkainia* genannt. Es bedeutet die Einweihungs- oder Widmungszeremonie einer

geläufigen Bildformulierung ist auf einer aus dem 14. Jahrhundert erhaltenen Ikone zu sehen.³⁹⁵ Es ist denkbar, dass Kat. Nr. 50 mit dem Titulus „Fest der Orthodoxie“ und mit dem Blick aus einem Kircheninnenraum auf die Ikonostase den Weihetag eines neuen Kirchenbaues mit der Gemeinde oder die jährliche Jubiläumsfeier repräsentieren könnte. Ihre Datierung weist auf einen besonderen Anlass für die Herstellung dieser Ikone hin.

Allerheiligen

Die relativ kleinformatige Ikone aus Tokat (Kat. Nr. 74) gibt ein aus dem „Jüngsten Gericht“ herauskristallisiertes Thema³⁹⁶ wieder. Es ist auf Ikonen seit dem 16. und 17. Jahrhundert und in der Folgezeit oft dargestellt. Ein Beispiel aus dem 17. Jahrhundert bringt das vertraute

Stadt, eines profanen Monuments oder einer Kirche, der Grund dabei war, den Ort „heilig“ zu machen. Diese Weihzeremonie findet im Altarraum statt. Der Tag der Zeremonie ist so bestimmt, dass er auch ein Gedächtnis- bzw. Festtag aus dem Zwölf-Feste-Zyklus war – z. B. für die Hagia Sophia der 25. Dez. (537). Das Wort *Enkainia* wird auch zur Bezeichnung einer Jubiläumsfeier bzw. des Jahresfestes der Kirchweihe und vor allem für das Fest der Orthodoxie benutzt. Siehe dazu die Quellenangaben mit weiterer Literatur, in: ODB 1 (1991) 699.

³⁹⁵ Cormack (1997) 47. Die bekannteste Ikone des „Triumphes der Orthodoxie“ des 14. Jh.s befindet sich in der Ikonensammlung im British Museum, London. Die Kaiserin Theodora mit dem unmündigen Sohn Michael III. steht neben einer Ikone der Maria Hodegetria. Rechts von dieser ist der Patriarch Methodius zu sehen. In der unteren Reihe sind Mönchsheilige, darunter auch Theodoros Studios, wiedergegeben. Eine weitere Ikone mit dieser gängigen Ikonographie, datiert um 1500, siehe Ausstellungskat. Frankfurt, Ikonen-Museum (2001) Abb. 4.

³⁹⁶ Zu dem Fest und seiner Ikonographie siehe Frank, H. Allerheiligenfest, in: LhTK 1 (1957) 348; Allerheiligen, in: LCI 1 (1968) 101-104; Feurstein, H. Allerheiligen, in: RDK 1 (1937) 365-374, 368. – Die Ikonographie ist nach Apk. 5 und 7, dann 19 und 22 und nach dem Gedanken der *Communio Sanctorum* des Heiligenkultes geformt; Patrinelis/Karakatsanis/Theocharis (1974) 131, Abb. 51. Das Vorkommen dieses ikonographischen Themas lässt sich in den Epigrammen der paläologischen Zeit belegen. Es gibt zumindest ein repräsentatives Beispiel aus dieser Zeit, das ist der sogenannte Vatikan-Sakkos. Weitere Literatur: Ikonmidis, N. „ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΣΤΑΥΡΟΝΙΚΙΤΑ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ“ ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ [ΚΕΝΤΡΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΕΡΕΥΝΩΝ] 2 (1970) 452, Abb. 23; Lechner, G. M., in: Ausstellungskat. Graz (1993) 282-283. Die theologische Interpretation verbindet das Thema eng mit dem Jüngsten Gericht und besonders mit der zweiten Ankunft Christi zur Stunde des Jüngsten Gerichtes, das ist die Zweite Wiederkunft ohne Hölle mit den auserwählten Gerechten. Es ist auf vielen Ikonen aus den Werkstätten auf Kreta, auf dem Athos u. a. gemalt worden. Eines der früheren Beispiele befindet sich im Dionysiou-Kloster auf dem Berg Athos und wird dem kretischen Maler Nikolaos Ritzos zugeschrieben, datiert zum Ende des 15. und Anfang des 16. Jh.s.

Kompositionsschema wieder.³⁹⁷ Vier weitere Beispiele zeigen die Formulierungsmöglichkeiten der wichtigen Motive.³⁹⁸ Verschieden gestaltet ist die Anordnung der dargestellten Heiligen-Gruppen, und es fehlen Maria und Johannes Prodromos. Das Paradies symbolisierende Motive sind auch in die Allerheiligen-Komposition integriert.

Auf der Ikone Kat. Nr. 74 sind die Heiligen übersichtlich in Reihen getrennt.³⁹⁹ Die Aufnahme des hundsköpfigen hl. Christophorus Kynokephalos ist ein besonders seltenes Motiv (er findet sich unter den Heiligen und Märtyrern in der fünften Reihe).⁴⁰⁰ Seine Darstellung mit dem Hundekopf ist seit dem 15. Jahrhundert und vor allem vom 17. Jahrhundert an insbesondere in der Volksfrömmigkeit sehr geschätzt, verehrt und abgebildet.⁴⁰¹ Weitere Beispiele mit dem Thema

³⁹⁷ Ausstellungskat. Paris (1993) S. 112-113, Abb. 25. Die hier reproduzierte und vermutlich auf dem Berg Athos entstandene Allerheiligen-Ikone, datiert ins 17. Jh., bringt ebenfalls sieben Reihen von Auserwählten wie Kat. Nr. 74. Oben befindet sich die Hetoimasi, und in der Mitte sitzt der bekrönte Christus mit den Evangelisten-Symbolen.

³⁹⁸ ΕΙΚΟΝΕΣ ΠΑΥΛΟΥ (1998) 226-229. Diese Beispiele des 18. und des 19. Jh.s sind auch durch intensive Gold-Verwendung und leuchtende Farben gekennzeichnet. Dazu siehe auch die Unterteilung durch das Wolkengebilde. Ausstellungskat. Graz (1993) 282, Abb. 118. Hier ist eine weitere Ikone des Themas, datiert ins 18. Jh.; als ihre Provenienz ist Mazedonien angegeben. Sie befindet sich in der Sammlung Ekonomopoulos, Thessaloniki.

³⁹⁹ Lechner, G. M., in: Ausstellungskat. Graz (1993) 282. In der kretischen Malerei bevorzugten die Künstler eine genaue Trennung in der Anordnung der Heiligen-Figuren. So ist auch die „Hetoimasia“ (Vorbereitung des Thrones) vor die Darstellung der hll. Konstantin und Helena mit dem Wahren Kreuz verlegt. Siehe auch die Beispiele aus dem Byzantinischen Museum, Athen, in: Acheimastou-Potamianou (1998). Die Paradies-Landschaft kann verschiedenartig wiedergegeben werden, wobei die Figur des guten Schächers und die alttestamentlichen Patriarchen mit den Seelen der Gerechten stets vorhanden sind.

⁴⁰⁰ Baltoyanni (1982) 15-16, Abb. 10. Die datierte Ikone (1685) des hundsköpfigen hl. Christophorus Kynokephalos gibt ihn als Einzelfigur im Profil stehend und nach links blickend mit einer Kreuzstab (als Märtyrer-Heiligen) wieder. Seine Gestaltung unterscheidet sich von der byzantinischen, indem er als jung und schön in militärischer Gewandung dargestellt wird. Die auf der Ikone zu findende Ikonographie ist als östliche, volkstümliche Variation bezeichnet. Über die Legenden und die Darstellung des Hl. auf Ikonen siehe Bock (1997). Obwohl seine Legende generell schon früh entstanden war, sind seine Darstellungen erst seit dem 16. Jh. anzutreffen. In der Ikonensammlung des Ikonenmuseums in Recklinghausen sind zehn Ikonen mit dem Hl. aufbewahrt. Alle sechs griechischen Beispiele unter ihnen stammen aus dem 18. und dem 19. Jh. Er ist auch auf Monatsikonen (vor allem russischen), auf Vita-Ikonen und mit anderen Heiligen kombiniert zu finden.

⁴⁰¹ Lechner, G. M., in: Ausstellungskat. Graz (1993) 281.

und gängiger Ikonographie, jedoch ohne die Wiedergabe des hl. Christophorus Kynokephalos, befinden sich unter den Papier-Ikonen des 19. Jahrhunderts.⁴⁰²

3.1.1.6 IKONOSTASE-BALKEN MIT DEN ZWÖLF APOSTELN UND CHRISTUS

– GROßE DEESIS –

Der erhaltene Apostel-Fries Kat. Nr. 57 mit Christus im Typus Hoherpriester in ihrer Mitte gehört zu einem schon seit dem 14. Jahrhundert existierenden ikonographischen Programm einer Ikonostase.⁴⁰³ Die halbfigurig und als Büsten dargestellten Apostel sind durch ihre Dreiviertel-Drehung und Blickrichtung auf das Bildnis Christi bezogen, nur die Apostel Thomas und Jakobus blicken einander an. Ein ähnliches Beispiel mit diesem Schema – jedoch ist Christus als „Pantokrator“ abgebildet –, kommt aus einem Athos-Kloster und wird in die Mitte des 16. Jahrhundert datiert. Mit diesem Beispiel stimmen sogar die Haltung und Wiedergabe der Apostel auf Kat. Nr. 57 überein – in diesem Fall braucht der Stil für die Datierung nicht in Betracht gezogen zu werden.⁴⁰⁴ Bemerkenswert und vor allem von den anderen sich abhebend ist der blaue Hintergrund der Abbildung des Apostels Philippus.

Die Ikonostasen der spät- und vor allem der nachbyzantinischen Zeit sind mit einem Kreuz und den kleinformatigen Darstellungen von Maria und Johannes Theologos und gelegentlich auch Prodromos als Lipira, die sich rechts und links des Kreuzes befinden, abgeschlossen. Zu beachten ist die Entstehung dieser scheinbar späteren Umstellung der beiden Figuren, ihre Loslösung aus der Großen-Deesis-Reihe und die neue Platzierung oben in Form der Lipira.

3.1.1.7 FÜNF BEMA-TÜREN

Alle fünf Bema-Türen (Kat. Nr. 52-56) sind in zwei horizontale Mal-Register eingeteilt und befinden sich in Antalya. Der erste obere Teil bietet in allen Beispielen die Verkündigung an

⁴⁰² Papastratou (1986) 94-99, Abb. 61-67. Unter den sieben abgebildeten Beispielen sind sechs auf dem Athos hergestellt, und in allen diesen Darstellungen ist Christus im Typus des Hohenpriesters wiedergegeben.

⁴⁰³ Chatzidakis, M. Ikonostas, in: RBK 3 (1978) 326-353. S. 348. – Schon seit dem 13. Jh. haben eigenständige Ikonen der Großen Deesis existiert und sind auf dem Sinai erhalten. Sotiriou/Sotiriou Bd. 1 (1956) Abb. 117-124; Djurić, V. Über den Čin von Chilandar, in: BZ 53 (1960) 333-351, S. 348. Dabei gilt als die älteste erhaltene, jedoch nicht veröffentlichte Große Deesis die des Zrze-Klosters bei Prilep, um 1389 datiert. In den folgenden Jahrhunderten, im 15. und 16. Jh., wurden diese Darstellungen in größeren Formaten hergestellt.

⁴⁰⁴ ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ (1998) 64.

Maria, die sich schon seit dem 12. Jahrhundert auf Bema-Türen belegen lässt.⁴⁰⁵ Der untere ist an allen fünf Bema-Türen in jeweils vier vertikale Malzonen gegliedert und mit Figuren der Apostelfürsten,⁴⁰⁶ der alttestamentlichen Propheten und des hl. Abtes Zosimas mit der Büsserin Maria von Ägypten bei der Spendung des Abendmahles versehen.⁴⁰⁷ Bei Bema-Türen mit der Kommunion der Maria von Ägypten (Kat. Nr. 53 und 55) handelt es sich um die mittleren Türen von Ikonostasen, die zum Altarraum führen, also um die sogenannten Königlichen Pforten.⁴⁰⁸ Falls es sich um eine der Pastophorien-Tür handeln könnte (beispielsweise zur

⁴⁰⁵ Gounaris (2004), (im Druck); Haustein-Bartsch (2000) 93. Die als älteste geltenden Beispiele von Bema-Türen kommen aus der zweiten Hälfte des 10. Jh.s und sind im Protaton und im Chilandar-Kloster auf dem Athos erhalten; es sind Elfenbeinintarsien-Arbeiten. Seit dem 12. Jh. bestehen die Bema-Türen aus Holz und erhalten die Verkündigung, z. B. in Pano Levkara, Zypern.

⁴⁰⁶ Gounaris (2004), (im Druck). Die Darstellung der Apostelfürsten ist auf etlichen Bema-Türen erhalten geblieben, und da Petrus und Paulus als die Basis der Kirche gelten, hat man sie häufig auch auf Bema-Türen angebracht. Ferner können auch die vier Evangelisten, die zwei Verfasser der Kirchenliturgie (Basilius der Große und Johannes Chrysostomos) und andere weitere Hierarchen und/oder Heilige vorkommen. Darüber hinaus finden sich auch Beispiele mit dem Thema der Kommunion der hl. Maria von Ägypten auf Bema-Türen. Haustein-Bartsch (2000) 93, 98. Das Schema mit der Verkündigung oben und den Apostelfürsten unten ist sehr geläufig. Ebenso begegnen die alttestamentlichen Propheten seit der zweiten Hälfte des 14. Jh.s auf Bema-Türen. Also bleiben die geschnitzten Bema-Türen mit der Verkündigungsszene und den Apostelfürsten oder den anderen Heiligen auf dem unteren Register als weit verbreitetes Schema in den spät- und nachbyzantinischen Zeiten erhalten. Im Übrigen können auch weitere andere Figuren-Kombinationen auf Stifterwünsche zurückgehen.

⁴⁰⁷ Kat. Nr. 52 – mit den halbfigurigen alttestamentlichen Propheten, von denen noch von links her Daniel, Jesaja und Jeremias zu erkennen sind; Kat. Nr. 53 – mit den ganzfigurigen Gestalten des Apostels Petrus, des hl. Zosimas, der hl. Maria von Ägypten, des Apostels Paulus; Kat. Nr. 54 – mit den halbfigurigen alttestamentlichen Propheten, die Beischriften lassen sich nicht entziffern; Kat. Nr. 55 – mit den ganzfigurigen Gestalten des Propheten David, des hl. Zosimas, der hl. Maria von Ägypten, des Propheten Salomon; Kat. Nr. 56 – mit den ganzfigurigen Gestalten des Propheten Jesaja, der Apostel Petrus und Paulus, des Propheten Moses. Dieses Schema zeigt eine vertraute Auswahl und die übliche Zusammenstellung.

⁴⁰⁸ Haustein-Bartsch (2000) 101f.; Stylianou/Stylianou (1985) 119-120, Abb. 59. Es findet sich ein Beispiel der Kommunion der Maria von Ägypten, gespendet durch den Abt Zosimas, in der Monumental-Malerei des 12. Jh.s in der Panagia Phorbiotissa oder Panagia tes Asinou im Altarraum in Nikitari auf Zypern (1105/1106). Das Thema wurde später auf der Insel sehr beliebt, und die bevorzugten Plätze sind die Laibungen von Nischen, Türen und Fenstern sowie in serbischen wie in griechischen Kirchen neben den Türen zum Narthex usw. Später finden sich Darstellungen der Szene in den Athos-Klöstern, z. B. im Refektorium des Dochiariou-Klosters (ca. 1547). – Auf Ikonen lässt sich das Thema relativ selten belegen. Andere Zusammenhänge wie das Jüngste Gericht oder eine Reihe der Heiligen zeigen die Gestalt von Maria von Ägypten. Die älteste und unvollständig erhaltene

Prothesis), hätte man jedoch die beiden Erzengel oder die Auferweckung des Lazarus dargestellt, und nicht die Verkündigung an Maria.⁴⁰⁹

Zusammengefasst stellen die Themen und Figuren, die sich auf den Bema-Türen befinden, kein ungewöhnliches Schema dar. Bemerkenswert sind dabei die halbfigurigen Gestalten im unteren Register, die auf Wolken sitzen – diese Formulierung klingt an die Koimesis-Darstellungen an. Über die zum Teil überreich ausgeführten Schnitzereien wird in der Forschungsliteratur nur Allgemeines vorgelegt. Unter starkem westlichen Einfluss mit einer Vorliebe zu Barock und Rokoko seit dem 18. Jahrhundert kommen vergoldete Verzierungen auf.⁴¹⁰ Ein Ikonostasis mit reicher Schnitzarbeit und der Großen Deesis in der zweiten Reihe befindet sich im Vatopedi-Kloster auf dem Berge Athos.⁴¹¹

Abbildung stammt von einer bilateralen Ikone der zweiten Hälfte des 14. Jh.s, aufbewahrt im Byzantinischen Museum, Athen. Siehe Acheimastou-Potamianou (1998) 72. Ihre Darstellung ist in Zusammenhang mit einem Templon ans Ende des 12. Jh.s zu datieren, und ein erhaltenes Beispiel dafür befindet sich in der Nikolaus-Kirche zu Geraki. Später, im 17. und 18. Jh., sind weitere Beispiele zu finden. Das Vorkommen könnte auch als Hinweis für andere Verwendungsorte gelten. Figuren der Erzengel in der oberen Hälfte anstatt der Verkündigung deuten auf die nördliche Tür einer Ikonostase, die zu einem der Pastophorien (zur Prothesis) hinführt. Siehe das Beispiel in: Haustein-Bartsch (2000) 15; Chatzidakis, N., in: Ausstellungskat. Charleroi (1982) Nr. 16. Diese Bema-Tür ist in die zweite Hälfte des 15. Jh.s datiert und einem kretischen Künstler zugeschrieben.

⁴⁰⁹ Siehe dazu Gounaris (2004), (im Druck).

⁴¹⁰ Tsaparlis, E. ΤΟ ΕΥΛΟΓΑΥΠΙΤΟ ΤΕΜΠΛΟ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ ΚΑΤΑ ΤΟ Β ΜΙΣΟ ΤΟΥ 18ΟΥ ΑΙΩΝΑ, in: ΑΝΤΙΦΟΝΟΝ, S. 70-95. Obwohl sich die Gestaltung der Bema-Türen von den erhaltenen Beispielen aus Antalya unterscheidet, setzt sich der Autor mit dem hoch- und flachreliefierten Verzierungen vor allem in Epirus auseinander, jedoch erwähnt er kurz die Formen des Zierarts auf den Kykladen, wo man nach den italienischen Modellen feiner und schmuckvoller gearbeitet hatte. In Epirus ist dagegen der mitteleuropäische Einfluss spürbar. Er nennt die Vorbilder aus Wien, wonach man gearbeitet haben dürfte; jedoch erteilt der Autor keine weitere Angaben über bestimmte mögliche Bezugsquellen. Eine stilbestimmende Veränderung in den Schnitzarbeiten ergibt sich, indem man ab der Mitte des 18. Jh.s mit dem Hochrelief arbeitete. Hier ist die Eingliederung der Malflächen anders durchgeführt, es werden nämlich acht vertikale längliche Malflächen in zwei Zonen erzielt. Wo sich auf den Türen aus Antalya die Verkündigung befindet, erscheinen in diesen Beispielen Schnitzarbeiten, und darunter beginnt die eigentliche Malzone. Keine wesentliche Themen-Neuerung ist anzutreffen, dabei unterscheidet sich allein der Stil der Durchführung. Die bevorzugten Themen des Repertoires sind meist vergoldete schwungvolle florale Motive mit Rosetten und Tannenzapfen sowie szenische Darstellungen, u.a. Verkündigung, Himmelfahrt und Abendmahl. Im 17. Jh. verwendete man statt Gold auch andere Farben, wie z. B. rot oder grün, um die Motive im Flachrelief zu betonen. Eine allgemeine Einleitung in die spät- und nachbyzantinische Zeit siehe bei Chatzidakis, M. Ikonostas, in: RBK 3 (1978) 349-353.

⁴¹¹ ΒΑΤΟΠΕΔΙΟΥ (1996) 540.

3.1.2 ZUSAMMENFASSUNG

Die erhaltenen Ikonographien stammen vorwiegend aus den umfangreichen und langtradierten mittel- und spätbyzantinischen Vorlagen. Die Aufnahme von ganzen Bildthemen und Bildelementen sowie Bildauffassungen aus der westlichen Kunst, welche schon mit der Entstehung und während der Ausbreitung der Kretischen Schule einsetzte, war in dieser Zeit schon an die konventionellen byzantinischen Vorlagen angepasst, die Motive waren verarbeitet, und im Laufe der Jahrhunderte hatten sich weitere dazu gesellt. Unter den vorliegenden Ikonen sind Beispiele zu finden: die Verkündigung an Maria mit dem Leseputz, dem geöffneten Buch; die Marienkrönung durch die Engel, die Anbetungsmotive; das Tuch-Motiv bei der Geburt Christi oder bei der Anbetung der Hirten; die Beschneidung sowie die während der Renaissance übliche Auffassung der Kreuztragung Christi u.a. Dazu treten auch die neuen und von den Gläubigen gefragten und geschätzten Christus- und Marienikonographien der spät- und nachbyzantinischen Zeit, die Christus als Hohenpriester, Maria als „Nie verwelkende Rose“, im Typus Glykophilousa mit dem Epitheton „Eleousa“, Johannes Prodromos als den „Engel der Wüste“ darstellen. Weiterhin erscheinen neue Episoden bei den Heiligen-Viten; obwohl in dieser Sammlung nicht vertreten, bilden die Vita-Ikonen des hl. Charalampos mit den neuen Martyriumsszenen ein Beispiel; dafür ist in der Vita-Ikone des hl. Nikolaos (Kat. Nr. 69) die Konzilsszene, die sich vor dem 17. Jahrhundert nicht belegen lässt. Ferner kommen Themen vor, die erst in der spät- und vor allem nachbyzantinischen Zeit allgemein verbreitet waren und als Ikonen öfters abgebildet und verehrt worden sind: die Versammlung der Körperlosen, die Allerheiligen-Ikone, die Kreuzerhöhung.

Die vorliegenden Ikonen zeigen also in den Modifikationen ihrer Ikonographie Einflüsse des „Zeitgeistes“, wie er in der regionalen nachbyzantinischen Malerei sich im Laufe der Zeit entwickelt hat und in bestimmten Merkmalen festzustellen ist – es ist dies keine gleichartige Entwicklung in den Nachfolge-Territorien des einstigen byzantinischen Reiches, auch nicht in Kleinasien. Für die Ikonen aus Antalya scheinen Modelle der Kretischen Schule Anregungen gegeben haben.⁴¹² Die Untersuchung ihrer ikonographischen Eigenschaften leistet dabei einen wertvollen Beitrag zu einem besseren Verstehen der Bildformulierungen.

⁴¹² Für die meisten Ikonen aus Antalya dürften die Werke der Inseln eine bedeutende Rolle gespielt haben. Ihre Anregungen scheinen aus den Modellen der Kretischen Schule gekommen zu sein. Ikonographisch ähnlich aufgefasste Werke sind oft auf den Ionischen Inseln anzutreffen. Es ist denkbar, dass die Maler aus Antalya nicht isoliert tätig waren, sondern sie waren auch mit den zeitgenössischen Modellen aus ihrer Umgebung vertraut.

Ein Gesamtbild der denkbaren Modifikationen und Neuerungen in diesem Raum wird sich erst ergeben, wenn genügend auswertende Einzeluntersuchungen vorliegen und ein umfassendes Ikonen-Corpus als Hilfsmittel für Regionen übergreifende Forschungen zur Verfügung steht. Beides sind dringende Forschungsdesiderate.

3.2 STILISTISCHE UNTERSUCHUNG

Für eine angemessene Stildiskussion fehlen bisher in jeder Beziehung akzeptierte Übereinkünfte, ein umfassendes Studium und einhellige grundlegende Termini. Es finden sich kaum Abhandlungen und Monographien, die einer systematischen Untersuchung der Stilelemente der spät- und nachbyzantinischen Malereien gewidmet sind, sowie der Farbigkeit u. Ä. Man stößt lediglich auf fragmentarische Beiträge und Kommentare, die sich auf Einzelwerke oder regional begrenztes Untersuchungsmaterial beziehen.⁴¹³ Trotz der stilistischen

⁴¹³ Erwähnenswert aus der geringen Anzahl von Untersuchungen, die sich mit dem Thema der spät- und nachbyzantinischen Malerei in unterschiedlichen Fragestellungen und Aspekten befasst haben, sind die Aufsätze von Gouma-Peterson, Th. An 18th Century Deesis Icon and Its Cultural Context, in: *Deltion* 17 (1993/94) 331-349; Dieselbe, The Icon as a Cultural Presence after 1453, in: Yiannias, J.J. (Hrsg.) *The Byzantine Tradition after The Fall of Constantinople* (1991) 151-181; Dieselbe, The Survival of Byzantinism in 18th Century Greek Painting, in: *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 29, 1 (1971) 11-61; Weiterhin: Triantaphyllopoulos, D. D.: Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln (1985); Kirchhainer, K. Die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im nördlichen Epirus, in: *Deltion ΠΕΡΙΟΔΟΣ Δ., ΤΟΜΟΣ ΚΕ* (2004) 89-110; Dieselbe, Das Ossuarium des Petrus- und Paulus-Klosters in Vithkug (Nordepirus) und seine Freskendekoration (1750), in: *Makedonika* 34 (2004); Konstantinos, D. N. ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΠΕΣΟΒΟ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ. ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ ΤΟ 18ο ΚΑΙ ΤΟ Α ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19οΥ (2001). Mit einem englischen Resümee: An Approach to the Work of Painters from Kapesovo in Epiros in the 18th and the first half of the 19th Century, S. 157-161; Sucrow, A. Die Wandmalereien des Johannes Pagomenos in Kirchen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf Kreta (1994) 68, 101-102, 116f.; Deliyanni-Doris, H. Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios (1975); Chatzidakis (1986) 122ff. Über die Aufnahme und Integration italienischer Themen siehe auch seine bibliographischen Bemerkungen; Petković, S. Art and Patronage in Serbia during the early Period of Ottoman Rule (1450-1600), in: *Byzantinische Forschungen* 14 (1991). 401-414. In diesem Aufsatz sind die kollektiven Auftraggeber (sie waren meistens die dörflichen Gemeindemitglieder und die zuständigen Priester) als die neuen Patrone der Kunstproduktion bezeichnet. Die Situation bietet eine in der nachbyzantinischen Zeit geläufige Förderungsweise, indem diese die Rolle und die Aufgabe der nicht mehr existierenden Aristokratie und der Adligen übernommen haben. Ähnliche Verhältnisse können auch für die Städte Antalya und Tokat angenommen werden.

Verschiedenheiten der vorliegenden Ikonen aus Antalya und Tokat können jedoch verallgemeinernde kennzeichnende Charakteristika für den Stil der nachbyzantinische Zeit im Allgemeinen festgestellt werden, die zugleich auch auf mehrere unterschiedliche Malerwerkstätten hinweisen dürften. Auf Grund der durch Kontextverlust entstandenen Vielfältigkeit und Ungewissheiten lassen sich die Ikonen nicht genau einem Maler bzw. einem Malstil zuschreiben. Während der folgenden Stilerörterungen wird versucht, in systematischer Weise die wichtigen Bestandteile des Stils zu erörtern und zu ordnen. Zunächst sind die Ikonen nach ihren rein sachlichen Eigenschaften gruppiert, um die eigentliche Stildiskussion stichhaltig durchführen zu können, danach werden diese anhand der Ergebnisse revidiert und neu gruppiert, um insbesondere die mögliche Datierung feststellen zu können.

3.2.1 VORSTELLUNG DER VERWANDSCHAFTS-GRUPPEN

Der Versuch, die vorliegenden Ikonen einzuordnen, geht zunächst von rein formalen Gesichtspunkten aus – dieser wird ergänzt auch durch die weiteren gleich auffallenden stilistischen Charakteristika – und prüft dann die so zueinandergestellten Ikonen nach inhaltlichen – ikonographischen und stilistischen – Bezügen auf ihre mögliche Zusammengehörigkeit. Diese zunächst vorgestellten Ähnlichkeits-Gruppen werden entsprechend den stilistischen Untersuchungen revidiert, und die revidierte Version bildet dann die Basis für mögliche Datierungen der Ikonen, indem sie, wie oben erwähnt, mit weiteren stilistischen Übereinstimmungen oder Affinitäten zusammengestellt werden.

Für **ANTALYA** lassen sich auf Grund äußerlicher Gemeinsamkeiten sowie der einfachen Identifizierung von stilistischen Motiven sechs Verwandtschafts-Gruppen feststellen:

Die **1. GRUPPE** hat Ähnlichkeiten oder sogar Übereinstimmungen

- in den Breiten- und Höhenmaßen – ca. 45 x 57 cm;
- in der meist zweifarbigen Rahmenfassung mit flachem Rundbogenabschluss (1/4 Segment eines Kreises);
- in der Zwickeldekoration;
- in stilistischen Merkmalen (z.B. barockisierenden Sesseln, der Modellierung der Figuren und der Gestaltung der Draperien).

Es sind dies die Ikonen Kat. Nr. 2, 8-15 („Apostelgruppe“), 16, 21, 27, 28, 31, 32, 34, 37, 38, 45, 47, 48.

Die **2. GRUPPE** mit Ähnlichkeiten

- in den Breiten- und Höhenmaßen – mit Höhen über 100 cm;
- im Abschluss durch einen Rundbogen mit wellenartiger Kontur;
- in stilistischen Merkmalen (z.B. barockisierenden Sesseln, der Modellierung der Figuren, u.a.).

Es sind dies die Ikonen Kat. Nr. 1 und 5.

Die **3. GRUPPE** mit Ähnlichkeiten

- in den Breiten- und Höhenmaßen – mit Höhen über 100 cm;

- im Abschluss, der durch einen mit rot umrandeten Rundbogen bezeichnet und dessen Innenseite mit stilisiertem Blätterrollwerk dekoriert ist;
- in stilistischen Merkmalen (z.B. der Modellierung der Figuren, der Farbgebung und der Wiedergabe der Faltenwürfe u.a.);
- in der Zwickeldekoration.

Es sind dies die Ikonen Kat. Nr. 3, 4, 17, 23, 24, 25, 26. Auf Grund der Gesichtsmodellierung Marias, der Gestaltung der Gewänder und des mit einem floralen Muster reliefierten Nimbus lässt sich die Ikone Kat. Nr. 3 auch in diese Gruppe einschließen.

Die **4. GRUPPE** mit Ähnlichkeiten

- in den Breiten- und Höhenmaßen – 42 x 55 cm;
- in der meist zweifarbigen Rahmenfassung mit goldenem Bordürenornament und vier Kreuzen als rahmende Zier.

Es sind dies die Ikonen Kat. Nr. 20, 22, 29, 49.

Die **5. GRUPPE** mit Ähnlichkeiten

- in den Breiten- und Höhenmaßen – 38 x 56 cm;
- in der zusätzlichen Rahmung.

Es sind dies die Ikonen Kat. Nr. 40, 41, 42, 44.

Die **6. GRUPPE** mit Gemeinsamkeiten

- in der zusätzlichen Rahmenfassung;
- in der Anwesenheit einer Votivinschrift.

Es sind dies die Ikonen Kat. Nr. 18, 19.

Kat. Nr. 6, 7, 30, 35, 36, 39, 43, 46, 50, 51, 52-56 und 57 bilden den Rest der Ikonen aus Antalya. Vor allem ihre Maße lassen Gemeinsamkeiten vermissen.

In gleicher Weise können unter den Ikonen aus **TOKAT** Ähnlichkeitsgruppen festgestellt werden.

Die **1. GRUPPE** hat Ähnlichkeiten

- in den Breiten- und Höhenmaßen – mit Höhen über 100 cm;

- in stilistischen Merkmalen (z.B. der Modellierung der Figuren, der Wiedergabe der Faltenwürfe und der Farbgebung, u.a.).

Es sind dies die Ikonen Kat. Nr. 58, 59, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72.

Die **2. GRUPPE** mit Ähnlichkeiten

- in den Breiten- und Höhenmaßen – kleine Formate vor allem geringere Höhe.
- in der zusätzlichen Rahmenfassung.

Es sind dies die Ikonen Kat. Nr. 61 und 74 (im häuslichen/privaten Gebrauch ?)

Der Rest besteht aus den großformatigen Ikonen Kat. Nr. 60, 62, 63, 70 und 73. Unter ihnen haben Kat. Nr. 62 und 73 eine zusätzliche hölzerne Rahmung, und die Nimben der Dargestellten sind mit einem herausgearbeiteten Muster versehen.

3.2.1.1 PRIMÄRELEMENTE

Der Raum und die Figuren in einem Raum-Figuren-Verhältnis und die eigentliche Gestaltung der Szenen werden als die Primärelemente betrachtet und zusammen erörtert; angeschlossen werden dazu auch die dazugehörigen Bestandteile, wie die Modellierung der Körper und Gesichter sowie die Gestaltung der Faltenwürfe der Gewänder und Allgemeines zur Verwendung der Farben.

3.2.1.1.1 DER RAUM UND DIE LANDSCHAFT

Einzelfigürliche und szenische Darstellungen erfordern unterschiedliche Hintergrund-Gestaltungen. Bei den nichtszenischen Bildern werden meist zwei verschiedene Farben als Hintergrund verwendet. Als Beispiel ist zuerst der Goldgrund, danach der grüne Boden, der durch eine lineare Bodenlinie abgegrenzt wird, zu beobachten: Kat. Nr. 1, 2, 4, 18, 19, 58, 59 u.a. In den szenischen Darstellungen sind dagegen die Gestaltungselemente des Raums anzutreffen, die hauptsächlich ikonographiebedingt sind, und infolgedessen wird zuerst auf die Gestaltung des Themas alle Mühe verwendet, wobei die Ausstattung der Räumlichkeit auf ihre wichtigsten Merkmale beschränkt ist – oft ohne die narrativen, malerischen Details zu ergänzen, wie man in der paläologischen Malerei bemüht war. Also wird der eigentliche Hintergrund gemäss den Voraussetzungen der Ikonographie konzipiert, und die jeweiligen Handlungen treten dabei in der vorderen Bildebene auf: Kat. Nr. 34, 35, 36, 37, 38, 39 u.a. Zugleich beherrscht eine starke Schematisierung bei der Gestaltung der den Hintergrund bildenden Elemente vor. Eine gewisse Vorliebe für Perspektive ist zwar vorhanden, jedoch ist sie in einer verkürzten Form

angewendet und meist unvollständig geblieben. Das Streben nach Tiefenwirkung und Perspektive gelingt den Malern oft nicht. Manchmal wird die Szene in eine nüchterne Landschaft verlegt, die gelegentlich durch eine Gebirgsmasse oder antikisierende architektonische Bauansätze (diese sind oft reich gegliedert und, wie oben erwähnt, perspektivisch reduziert wiedergegeben), die den umgebenden Hintergrund bilden und die Darstellung bereichern, gekennzeichnet sind – Reminiszenzen an die paläologische Auffassung.⁴¹⁴

3.2.1.1.2 DAS RAUM-FIGUREN-VERHÄLTNIS

Im Allgemeinen führen der Raum und die Figuren ihr eigenes Leben und bilden keine Gesamtheit, der Raum wird für die Figuren nicht als verbindlich betrachtet. Dabei leistet er vielmehr eine Begleitfunktion, mit dem Resultat, dass die Figuren und ihre Handlung betont werden. Hin und wieder erscheinen die bedeutendsten Protagonisten der Szenen – entsprechend ihrer Bedeutung – in übermäßiger Größe: Kat. Nr. 40, 41, 51 u.a.⁴¹⁵

3.2.1.1.3 DIE FIGUREN, DIE MODELLIERUNG DER KÖRPER UND GESICHTER

Grundsätzlich wirken die Figuren plastisch, aber zweidimensional. Darüber hinaus wirken sie eintönig und gleichförmig. Auf wenigen Ikonen zeichnen sie sich durch feine Modellierung aus, und nur auf einigen sind die Gesichter etwas differenzierter ausgeführt, stärker durchgebildet und individueller gestaltet. Die Heiligen-Figuren sind oft nach den Vorschriften (Malerbuch) erarbeitet und mit den konventionellen Attributen versehen.

Generell lassen sich zwei signifikante Stile feststellen.⁴¹⁶ Es finden sich aber auch Ikonen, die eine Ausnahme bilden, z. B. Kat. Nr. 46, 63. Diese werden dann als Einzelbeispiele behandelt. Außerdem sind gelegentlich starke gewisse manieristische Züge anzutreffen (z. B. Kat. Nr. 62),

⁴¹⁴ Fenster in unterschiedlicher Form, Giebel, Säulen usw. mit einem gespannten roten Velum kommen eingeschränkt, aber immerhin vor: Kat. Nr. 26, 27, 40, 62 u.a. Bevorzugt sind auch Baufassaden, Mauern und Türme, die gleichzeitig eine Stadtkulisse andeuten: Kat. Nr. 7, 38, 51 u.a.

⁴¹⁵ Vor allem auf Kat. Nr. 51 ist die Zuschauermenge in ungeordneten Reihen dicht hintereinander gestaffelt und die Hintergrundarchitektur sehr dicht herangerückt, so dass kein ausgeprägter räumlicher Eindruck entstehen kann.

⁴¹⁶ Außerhalb dieser signifikanten größeren Stilgruppen lassen sich weitere mögliche Modifikationen und Variationen feststellen, die sich innerhalb der signifikanten Malauffassungen bewegen. Diese werden nicht als ein anderer Stil betrachtet, sondern Abweichungen und abgeleitete Beispiele von den erwähnten Signifikanten.

die vor allem bei der Modellierung der Gesichter festzustellen sind. Möglicherweise können sie als künstlerische Charakteristika des jeweiligen Malers aufgefasst werden.

Bei der ersten signifikanten Malauffassung sind die Figuren robust, monolithisch und teilweise gedrungen und nicht gerade asketisch modelliert – trotz der Bemühungen in einigen Fällen sogar leblos. Bei der zweiten dagegen sind sie schmaler, zierlicher, schmuckvoller und puppenhaft. In der ersten Technik sind die Gesichter wie der Körperaufbau breit, und sie zeigen kein asketisches Aussehen und wirken ausdruckslos. Die **GRUPPE 1, 2 und 3** aus Antalya vertreten diese malerische Einstellung mit den gemeinsamen Merkmalen: durch die allgemeine Proportionierung der Körper mit einem breiten Torso, die Modellierung und Wiedergabe der Hände (besonders deutlich auf Kat. Nr. 3, 4, 5), die Modellierung der ovalen, fast gerundeten Köpfe und deren Gesichter mit linearen Gesichtszügen, die Schattierungen unter dem Kinn, die Falten auf der Stirn, die Schattierungen unter den Augen, die Rundungen auf dem Backenknochen, die mandelförmigen und engstehenden Augen und letztlich die zu vermittelnde Leblosigkeit und Starrheit, z. B. Kat. Nr. 8, 9, 12, 23 u.a. Die sehr linear modellierten Gesichter haben unter den mandelförmigen Augen Falten, ähnlich geformte Münder und eine bogenförmige Schattierung, die sich auf dem Kinn findet. Die Ikonen der **GRUPPEN 1, 2, 3** aus Antalya haben statische, überwiegend linear ausgearbeitete, breite und leblose Gesichter und entsprechende Körper. Die Gesichtszüge sind geometrisch konstruiert, entsprechend der linearen Ausarbeitung der Faltenwürfe. Die Gesichter der Greise und der älteren Männer sind durch starke Durchgliederungen gekennzeichnet – mit stilisierten linearen Falten auf der Stirn und den Wangen. Außerdem sind Partien unter der Nase und Unterlippe auch in ähnlicher Weise schattiert. Darunter finden sich keine genaue Individualisierung, und der gleiche Gesichtstypus ist oft verwendet, auch kaum eine Unterscheidung zwischen den Geschlechtern, ist erkennbar, wenn nicht die Wiedergabe des Bartes und der Frisur es zulässt.⁴¹⁷ Die Haare sind ohne einen genauen Scheitel als eine ungegliederte Masse wiedergegeben, also nicht fein modelliert. Die Hände sind auch entsprechend typisiert. Ein großer Teil der Ikonen aus Antalya (**GRUPPEN 1, 2, 3**) zeigt geometrische, linear aufgefasste und leblos wirkende Hände – in diesem Fall gelang es den Malern nicht, die Hände geschickter und in den richtigen Proportionen wiederzugeben. Deutliche Beispiele sind: Kat. Nr. 3, 4, 5, 7, 8-15, 21, 24, 25, 26, 31, 37, 40, 43, 45, 51. Im Allgemeinen kann man darauf schließen, dass die Maler auf die Durchgestaltung der Hände nicht viel Wert legten

⁴¹⁷ Generell wird viel mehr nach dem Alter unterschieden: das Geschlecht betreffend sind die Figuren weiterhin durch ihre Gewandung und Haartracht differenziert, siehe Kat. Nr. 29, 39, 51 mit der Beschneidung Christi, der Fußwaschung oder der Kreuzerhöhung u.a. siehe die Gestaltung der Diakone.

und sie sich mehr auf die Gesichter und insbesondere die Modellierung der Gewänder konzentrierten. Die dürftige Plastizität der Figuren wird durch die besonders aufwendig gestalteten Draperien der Gewänder kontrastiert. Diese sind mit linearen, reichen Faltenwürfen meist ohne Innenflächen durchgeführt: Kat. Nr. 5, 8, 9, 10, 11, 12, 26 usw. Der Knie- und Oberschenkelbereich ist faltenlos und gelegentlich mit Glanzlichtern gekennzeichnet. Trotz der äußerlichen, formalen Gemeinsamkeiten mit der **GRUPPE 1** aus Antalya bildet Kat. Nr. 16 eine Ausnahme, indem sie sich bei der Modellierung der Figuren den puppenhaften Gestalten ähnelt – die Draperien sind weicher und plastischer gestaltet, die Augenlieder sind geschwollen, die Nase plastisch typisiert. Die Faltenwürfe sind nicht linear sondern plastischer und weicher durchgeführt. Die vorherrschende Linearität und Starrheit der **GRUPPEN 1, 2 und 3** aus Antalya sind auf dieser Ikone nicht zu bemerken.

Die Mehrheit der Ikonen aus Tokat, u.a. die **GRUPPE 1** stellt die folgenden stilistischen Merkmalen vor: Die Gesichter sind mit linearen Einzelzügen typisiert, vgl. die Konturen der Nasen, die Augenbrauen usw. Unter den Augen und über den Augenlidern finden sich bogenförmige Linien, die den Effekt der Geschwollenheit verleihen. Die Haare sind massenhaft modelliert. Diese Malauffassung mit den Ausnahmen von Kat. Nr. 61, 62, 73 und 74 ist auf der Mehrheit der Ikonen festzustellen. Kat. Nr. 60, 62, 63⁴¹⁸ haben zwar eine vergleichbare Gesichtsmodellierung, aber auf Kat. Nr. 60 und 63 ist sie zurückhaltender durchgeführt. Bei den Ikonen aus Tokat sind Hände und Finger andersartig typisiert. Meistens sind sie im Vergleich zu den Beispielen aus Antalya besser proportioniert und realistischer, plastischer herausgearbeitet, siehe Kat. Nr. 58, 59, 64, 65, 66 usw. Ikonen der **GRUPPEN 1, 2, 3** aus Antalya⁴¹⁹ und **GRUPPE 1** aus Tokat repräsentieren in der Modellierung der Gesichter die erste signifikante Gruppe. Kat. Nr. 40, 41, 42 und 44, die die **GRUPPE 5** bilden, präsentieren auch Affinitäten vor allem bei der Modellierung der feinen Figuren; die Unterlippen sind mit einer Schattierung markiert, siehe die

⁴¹⁸ Kat. Nr. 60 und 63 sind ihre Tituli mit einer floralen Verzierung umgeben.

⁴¹⁹ Kat. Nr. 1 und 2 stellen eine sehr ähnliche Gesichtsmodellierung mit linearen Gesichtszügen vor (bemerkenswert sind auch die Frisur und der Bart Christi). Weitere Elemente sind bei der Gestaltung und Farbigkeit ihrer Gewänder (sehr ähnlich durchgeführt sind die Manschetten mit einer Rosette darauf), der Wiedergabe des Thronsessels mit den barockisierenden Konturen und der Farbigkeit des Hintergrundes (jeweils in Gold und Grün) festzustellen. Anders ist die Wiedergabe der mitraähnlichen Krone; sie ist in Kat. Nr. 1 feiner und geschickter wiedergegeben, wobei Kat. Nr. 2 eine grobe und rustikale Variante vorstellt – beide sind wahrscheinlich nach dem gleichen Schema mit Perlen besetzten Umrissen modelliert.

Figur Christi auf Kat. Nr. 40, 41, 42.⁴²⁰ Im Allgemeinen ist deren Stilrichtung mit der der **GRUPPEN 1, 2 und 3** eng verwandt – ist von diesem signifikanten Stil hergeleitet. Kat. Nr. 7 lässt sich auch zur **GRUPPE 1, 2 und 3** stellen – vor allem sind die Gesichter ähnlich modelliert, vgl. Kat. Nr. 27, 28 die Gestaltung der eigentlichen Raum-Konzeption mit stark schematisierten Elementen, vgl. Kat. Nr. 34, 38, 45. Die Bema-Tür Kat. Nr. 52 lässt sich ebenfalls in die **GRUPPE 1** einordnen. Die Muskulatur, wenn überhaupt vorhanden, ist grob und schematisch wiedergegeben, Kat. Nr. 43.⁴²¹

Die zweite sogenannte signifikante Maltechnik ist bei den Ikonen der **GRUPPEN 4 und 6** (Kat. Nr. 6, 18, 19, 20, 22, 29, 49, 50, 51) festzustellen: die Ausformung der Hände von Kat. Nr. 6 und 19 ist bemerkenswert⁴²². Die Finger sind spitz und relativ schmal gebildet, und die Innenflächen sind mit linearen schwarzen Abschattierungen rechteckig gefüllt. Auf den Gesichtern sind die Augen von dunklen Schatten umgeben und mit stilisierten dreieckigen Tränensäcken nach unten abgesetzt, z. B. Kat. Nr. 20, 22, 49. Die Gesichter sind nach einem verwandten Typus modelliert. In ähnlicher Weise ist auch das Kinn betont.

Kat. Nr. 46 unterscheidet sich stilistisch deutlich von den anderen Ikonen aus Antalya. Die kompakt komponierte Szene mit einer strengen Symmetrie und fein modellierten Figuren sowie ihre Farbigkeit sind neben der Ikonographie ihre Merkmale.⁴²³ Bemerkenswert sind die Figur Christi mit einem chrysographierten Gewand; ihr relativ dunkel gehaltenes Inkarnat mit Schattierungen überwiegt auf der Hals- und Wangenzone. Die übrigen Figuren haben rote Lippen und proportional etwas genauer durchgeführte Körperbildung. Ihre Frisur ist durch eine

⁴²⁰ Dazu stimmen weiterhin die Bearbeitung der Elemente der spärlich angewendeten Vegetation überein: Kat. Nr. 41 und 44. Eine gewisse Vorliebe und Mühe ist bei der Wiedergabe der den Hintergrund bildenden pseudoarchitektonischen Komponenten zu beobachten: Kat. Nr. 40, 42, 44.

⁴²¹ Siehe Kat. Nr. 32 und den nicht gelungenen Versuch einer realistischen Wiedergabe der Körperteile und der Muskulatur. Kat. Nr. 33: Auf dieser Ikone, die nach den in der Renaissance ständig anzutreffenden Modellen, wie z. B. nach Tintoretto formuliert wird, gelingt es dem Maler nicht, die Beinmuskulatur des Prodromos realistisch abzubilden. Die übrigen Figuren scheinen dabei nicht in die Tiefe integriert zu sein; dazu kommen auch die Faltenwürfe der Draperien, die weder realistisch noch streng graphisch gemalt sind.

⁴²² Kat. Nr. 19 hat eine bemerkenswerte Rahmendekoration, die aus stilisierten, feingezeichneten goldfarbigen Akanthusblättern besteht; die Innenflächen und die Schattierungen sind mit Rot gekennzeichnet. Diese symmetrisch konzipierte rahmende Ornamentierung hat jedoch im unteren Bereich Ungenauigkeiten, da die rahmenden Ornamente nicht zusammenpassen.

⁴²³ Dabei sind die stilisiert gestalteten Felsenblöcke Reminiszenzen des kretischen Malstils.

geordnete Gliederung des Scheitels gekennzeichnet, die bei den Greisen durch weißliche Pinselstreifen betont wird.

Bei den übrigen Ikonen aus Antalya und Tokat werden plastischere und realistischere Formen bevorzugt. Sie sind mit etwas mehr Expressivität gestaltet (Kat. Nr. 51), aber vermitteln eine puppenhaften Allgemeinmodellierung.

3.2.1.1.4 DIE GEWÄNDER UND DIE GESTALTUNG DER DRAPERIEN

Zwei unterschiedliche signifikante Arten sind ebenfalls bei der Gestaltung der Draperien der Gewänder festzustellen. Die erste, die sich um voluminöse, reich gefältete, lineare Faltenwürfe bemüht, ist durch Ikonen aus den **GRUPPEN 1, 2, und 3** repräsentiert. Die zweite stellt dagegen plastisch ausgeführte und dekorativere Faltenwürfe vor.

Bei dem ersten Fall wurde – begründet vermutlich durch die starke Traditionsgebundenheit – eine komplexe Gestaltung der Faltenwürfe, die durch die paläologischen und später kretischen Maler kunstvoll geformt wurde, zu erzeugen versucht.⁴²⁴ Dabei sollten die Draperien dem sich darunter befindenden Körper entsprechen. Diese und die verwandten Ikonen vor allem aus Antalya führen diese Eigenschaft in einer sehr stark stilisierten und modifizierten Art und Weise vor. Jedoch gelang es den Malern nicht, sie regelrecht wiederzugeben, da diese wahrscheinlich den Körper vorher nicht als eine selbstständige Entität begriffen hatten, und es misslang die byzantinische Fassung zu vermitteln.⁴²⁵ Die Faltengestaltung der Gewänder entspricht daher nicht der Körpergliederung, obwohl dabei stets der Versuch gemacht wurde, die Formen des Körpers durch die Gewandung sichtbar zu machen, besonders um die Bewegungen zu veranschaulichen. Zum größten Teil sind die Draperien sehr aufwendig gemalt und stehen nicht in Einklang mit dem Körper, und sie wirken so, als ob sie ihr eigenes Leben führten. Kat. Nr. 40, 44, 47, 48 u.a. haben linear gestaltete Faltenwürfe in metallisch-glänzender Farbigkeit. Die Glanzlichter auf der Oberfläche der Gewänder, die durch metallische silbern bzw. golden schimmernde Abschattierungen erzeugt werden, geben keinen Platz für Farbübergänge, vor allem bei den Ikonen aus Antalya Kat. Nr. 44, 45, 47, 48. In der Mehrheit ist die Kleidung faltenreich gestaltet: Kat. Nr. 8-15 u.a. Ihre Tiefenwirkung ist durch zwei nebeneinander gesetzte Farben erzielt, z. B. durch die schwarzen- und roten Konturen oder Schaffierungen: Kat. Nr. 3, 23, 24 u.a. Dabei wird

⁴²⁴ Siehe die Ikonen der Gruppen 1, 2, 3 und 5, z. B. Kat. Nr. 40, 41, 42, 44, 47 und 48 mit den Themen: Abendmahl, Kreuztragung, Kreuzigung und Frauen am Grabe sowie die zwei Pfingst-Darstellungen.

⁴²⁵ Diese stilistische Eigenart ist schon in den Werken seit dem 17. Jh. anzutreffen. Siehe Gouma-Peterson (1971) 40f.

kaum eine Binnenfläche erzeugt. Im Allgemeinen wirkt diese draperiefreudige Gestaltung der Faltenwürfe geometrisch und voluminös – dem Gesichtsausdruck entsprechend. In einigen (wenigen) Fällen gelingt es dem Maler, eine Tiefenwirkung zu erzielen, die er mittels feiner (oder grober) Farbabstufungen erreicht. Eine dezente Farbabstufung lässt sich gelegentlich beobachten: Kat. Nr. 42. Die Gestaltung der Faltenwürfe der **GRUPPE 5** ähneln in der Grundauffassung derjenigen der Ikonen aus den **GRUPPEN 1, 2, und 3** aus Antalya, also stark linear und reich gefaltet und ohne erkennbare Innenflächen, die zum Teil durch Schattierungen angedeutet sind.

Die Faltenwürfe der **GRUPPE 4** (Kat. Nr. 20, 22, 29, 49, auch 51) sind im Vergleich zu den **GRUPPEN 1, 2 und 3** aus Antalya weicher und zurückhaltender gezeichnet. Bei dieser Gruppe sind sie kaum zu erkennen, stattdessen ist eine weiche plastische Technik ohne herauskristallisierte Draperien bevorzugt. Die Draperien sind meistens durch feine goldene Pinselstreifen gekennzeichnet, und sie wirken nicht voluminös, aber dekorativ und überaus schmuckvoll. Die Farben sind meistens leuchtend, und es finden sich fast keine Farbübergänge, stattdessen ist dem Gold viel Platz eingeräumt. Die Ikonen dieser Gruppe wirken im Allgemeinen dekorativer durch die Vorliebe für die Ornamentik vor allem bei der Ausstattung der Gewänder mit relativ mehr Plastizität – im Gegensatz zu den Ikonen der **GRUPPEN 1, 2 und 3**. Eine Übergangstechnik könnte Kat. Nr. 19 schildern. – Die Mehrheit der Ikonen aus Tokat ist in ähnlicher Art und Weise geformt: feine, parallel laufende schmale Lichthöhlungen und plastisch gestaltete Faltenwürfe, die gelegentlich durch dünne, feine goldene Pinselstriche angedeutet sind, zeichnen sie aus.

Zugleich präsentiert **GRUPPE 1** aus Tokat eine starke Vorliebe für eine dekorative Gestaltung der Gewänder – im Gegensatz zu der ähnlichen Modellierung der Gesichter in den **GRUPPEN 1, 2, 3** u.a. aus Antalya sind die Gewänder anders konzipiert und gehören zu der zweiten sogenannten signifikanten Gruppe. Ihre Farbigkeit, die mit Edelsteinen und Perlen ornamentierten Säume, die Manschetten der Gewänder sind weitere gemeinsame Eigenschaften mit den Ikonen der **GRUPPE 4** und ähnlichen aus Antalya. Dabei ist auch die Anwendung von Gold auffällig. Zu beobachten sind die unterschiedlichen, vorwiegend floralen, dekorativen Ornamentierungen auf den Gewändern, die zum Teil wie eine Sgraffitotechnik wirken und vermutlich auf kostbaren Brokatstoff hindeuten sollen, besonders deutlich auf den Ikonen aus Tokat Kat. Nr. 58, 59, 64, 65, 66 u.a.

Kat. Nr. 63 stellt eine Ikone mit Besonderheiten vor: die Gestaltung der Faltenwürfe unterscheidet sich von den anderen, indem lineare, graphische Züge auftreten – Reminiszenzen

der kretischen Malauffassung.⁴²⁶ Erwähnenswert ist auch die chrysographierte Gewandung Christi. Dazu sind eine relativ dezente Expressivität und Plastizität bei der Modellierung der Gesichter und bei der Draperie auf der rechten Schulter Marias zu erkennen. Auffallend ist außerdem noch die Farbigkeit des Haars des Christus-Kindes: sein rotes Haar ist mit einem schwarzen Umriss begrenzt. Leider ist eine genauere Betrachtung dieser Ikone, die sich in einem dürrigen Zustand durch die Schmutzschicht befindet, erheblich erschwert.

Ferner stellen Kat. Nr. 61 und 62 aus Tokat weiterhin ähnliche Gestalten und vergleichbare Eigenschaften bei der Gestaltung der Faltenwürfe vor: besonders deutlich sind diese bei der Ausarbeitung der Figur und Frisur Josephs mit verwandten Gesichtszügen. Auf Kat. Nr. 62 ist sein weißer Bart artikulierter gestaltet. In diesem Fall ist ebenso charakteristisch die auf den Ikonen aus Antalya (z. B. vgl. **GRUPPE 4**) bezeugte plastische Durchführung der Gewänder und die puppenhaft wirkende zierliche Figurenbildung. Außerdem weisen Kat. Nr. 29 aus Antalya und Kat. Nr. 61 aus Tokat sehr ähnliche Züge auf, was der Vergleich der Gestaltung der Gesichter und der Gewänder erkennen lässt.⁴²⁷ Die zierlichen und puppenhaften Figuren haben kleine und plastisch durchgeführte Gesichter. Die Faltenwürfe der Draperien der Gewänder sind mit feinen dünnen, meistens goldfarbenen Pinselstreichen angedeutet, und sie haben keine Innenflächen. Die Hintergrundarchitektur ist in ähnlicher Weise aufgefasst.

3.2.1.1.5 FARBIGKEIT

Was die Farbgebung und das Inkarnat betrifft, wird versucht, einen Gesamteindruck der Farbpalette zu vermitteln. An dieser Stelle kann eine detaillierte und umfassende Farbdiskussion aus mehreren Gründen (z. B. Erhaltungszustand der Ikonen, derzeitige Unmöglichkeit der Arbeit mit den Originalen u.a.) nicht objektiv sein.

Die verwendete Farbpalette ist nicht sehr reich, und sie beschränkt sich viel mehr auf die Hauptfarben – oft ohne Tönungsübergänge oder gedämpftere Töne. Meistens sind kontrastreiche Farben nebeneinander verwendet – ohne weiche, feine Modulationen. Das Rot, das im Malerbuch für die Lippen und Wangen vorgeschrieben ist, kommt gelegentlich vor (Kat. Nr. 18, 19, 20, 22, 36, 39, 46, 49).

⁴²⁶ Die Vergleichsbeispiele dieser Malauffassung in stilistischer Vollkommenheit sind unter den bekannten Werken der kretischen Malerei des 15. Jh. anzutreffen. Siehe Baltoyianni, C. *Icons of Mother of God* (1994). 237ff., z. B. Abb. 122.

⁴²⁷ Siehe vor allem auf den beiden Ikonen die Figur Marias und Annas und das Ziborium im Hintergrund.

Die Gewänder der Apostel-Gruppe (Kat. Nr. 8-15, 47, 48) sind mit goldenen und silbernen Draperien gekennzeichnet, während eine ganz andere Farbigkeit die Figuren der grüßenden Stadtbewohner Jerusalems (Kat. Nr. 38, 42) mit leuchtenden Farben ohne Zwischentöne und Übergänge bieten – pralle, leuchtende Hauptfarben wie rot, grün, gelb. Trotz der unterschiedlichen Farbigkeiten ist trotzdem eine Auswahl der Grundfarben festzustellen. Dazu sind sie manchmal auf großen Farbflächen verwendet, insbesondere in **GRUPPE 5**, Kat. Nr. 41.⁴²⁸ Im Allgemeinen lassen die Maler wenig Erfahrung in fließender Farbabstimmung erkennen.

Bei der Mehrheit der Ikonen aus Tokat ist Gold sehr intensiv verwendet worden, die Thronessel sind in Gold mit roten Schattierungen wiedergegeben, wobei das Inkarnat im Verhältnis zu den Ikonen aus Antalya im Allgemeinen dunkler ist. Wegen des Erhaltungstandes der Ikonen Kat. Nr. 60, 62 und 63 lässt sich ihre ursprüngliche Farbigkeit nicht genau definieren.

3.2.1.2 SEKUNDÄRELEMENTE

Unter den Sekundärelementen werden Nimben, Ornamentik und Inschriften behandelt. Die Mehrheit der Nimben ist vergoldet, und sie sind teilweise mit einem floralen Muster in Relief versehen, vgl. Kat. Nr. 3, die Ikonen der **GRUPPE 3** aus Antalya, vor allem Kat. Nr. 4. Bemerkenswert ist die starke Vorliebe für das Dekorative, das durch die schmuckvollen, verzierfreudigen Säume der Gewänder, Manschetten, die Epigonatien usw. geschildert wird. Dazu kommen goldene, florale Motive, die den Stoffen einen Brokateffekt verleihen: Kat. Nr. 4, 20, 22, 29, 49, 58, 59, 64, 65, 66, 69, 71, 73.

Die erhaltene rotfarbene Kalligraphie auf den Ikonen der **GRUPPE 1** jeweils aus Antalya und Tokat zeigt große Ähnlichkeit. Anhand der wenigen Inschriften ist anzunehmen, dass sie für den Fürbitte-Zweck hergestellt wurden. Für die Gläubigen war die Anbringung solcher Inschriften auf den Ikonen und die dann zu leistende Verehrung sehr wichtig. Sie hoben sie im öffentlichen kirchlichen Leben als Stifter hervor, und auch im privaten familiären Leben bedeuteten sie viel, besonders wenn ihnen wunderwirkende Funktionen zugeschrieben werden konnten.

⁴²⁸ Siehe Konstantinos (2001) Abb. 62, 66, 81, 85 mit ähnlich flächiger Malauffassung.

3.2.1.3 VERGLEICHBSBEISPIELE MIT GEMEINSAMKEITEN

Vergleichbare Beispiele zu den vorliegenden Ikonen finden sich vor allem in den unterschiedlichen Katalogen. Mit Hilfe der Abbildungen können vergleichbare Eigenschaften festgestellt werden. Jedoch stellen diese Werke keine direkte Verbindung zu den Ikonen aus Antalya und Tokat her. Ebenfalls ist es nicht möglich, sie als unmittelbare Vorlagen zu bezeichnen. Sie zeigen vor allem in der nachbyzantinischen Zeit oft anzutreffende stilistische Eigenschaften, wie die Farbigkeit, die Vorliebe zum Dekorativen u.a.

Die in Kopenhagen aufbewahrte Ikone mit der Beschneidung Christi zusammen mit weiteren drei kleinen Bildfeldern, die sich in dem unteren Register finden und die hll. Georg und Demetrius und die hll. Konstantin und Helena mit dem Wahren Kreuz zeigen, weist eine gewisse stilistische Verwandtschaft zu Kat. Nr. 29 auf. Sie ist 1870 datiert und bestimmt als eine Arbeit aus Nordgriechenland.⁴²⁹ An ihr ist auch feststellbar, wie die westlichen Ikonographien einwirkten, vgl. die Figur des eine Prozessionskerze tragenden Begleiters. Der Vorgang findet in einem sakralen Raum statt, wie auf der Ikone aus Antalya. Maria und Joseph sind auf der rechten Bildseite dargestellt. Generell ist das Bildschema anders gestaltet, jedoch ist es nach einem ähnlichen Auffassung konzipiert; Christus mit nacktem Körper und der Mochel mit dem Messer vermitteln auch die gleiche Botschaft. Darüber hinaus ähnelt auch der Stil sehr dem einiger Ikonen aus Antalya und Tokat. Die puppenartige Modellierung der Figuren und ihre plastischen Gesichter wirken in ähnlicher Weise.

Eine weitere Ikone im gleichen Museum mit dem Thema Metamorphosis bzw. Verklärung Christi,⁴³⁰ datiert um 1800, stellt wiederum derartige Eigenschaften vor, besonders in Bezug auf die Modellierung der Figuren und Gesichter, der Faltengestaltung der Gewänder usw. – Eine Ikone des Tempelgangs Mariae ebendort ist ebenso beispielhaft für die bevorzugten Stilcharakteristika des 19. Jahrhunderts mit den kleinen puppenartigen Figuren, die unvollkommen gestaltete, zierliche Körper haben.⁴³¹ Der Maler hat versucht, ihre Gesichter realistisch und expressiv zu formen, aber zugleich wirken sie erstarrt und ausdruckslos.

⁴²⁹ Ikonenkat. Ny Carlsberg Glyptotek (1995) 32-33, Abb. 6.

⁴³⁰ Ikonenkat. Ny Carlsberg Glyptotek (1995) 37-37, Abb. 8.

⁴³¹ Ikonenkat. Ny Carlsberg Glyptotek (1995) 52-53, Abb. 16. Weiter Ikonen aus dem 18. Jh., um 1800 und insbesondere aus der ersten Hälfte des 19. Jh.s befinden sich in diesem Ikonenkatalog. 66-67, Abb. 22. u.a. – Ausstellungskat. Graz (1993) 28, Abb. 115 zeigt eine Ikone der Hll. Prokopios von Kaesarea (Palästina), Charalampos und Christophoros, datiert ins 18. Jh., ebenfalls mit den Merkmalen der nachbyzantinischen Ikonen-Malerei; – Koumoulidis, I./Deriziotis, L./Sdrolia, S. TO ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ ΤΗΣ ΤΑΤΑΡΝΑΣ. ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ

Der Ikonenbestand eines Klosters in Zentralgriechenland bietet ähnliche Beispiele des 18. und des 19. Jahrhunderts:⁴³² Darunter sind zwei Ikonen aus dem späten 18. Jahrhundert, welche die allgemein verbreiteten Eigenschaften der nachbyzantinischen Ikonenmalerei zeigen: Die Abb. 189-190 stellen den hl. Artemios dar, Abb. 200 und 201 die hll. Blasios und Charalampos in einer Deesis mit dem thronenden Christus in ihrer Mitte. In erster Linie sticht die Farbigkeit dieser Ikonen mit leuchtenden roten und blauen Tönen hervor sowie die Verwendung des Goldes auf den Gewändern, die Modellierung der Gesichter, die Gestaltung der Faltenwürfe, die nicht dem Körper entsprechen u.Ä.

Ikonenbestände in den Museen und Privatsammlungen, die von den Ionischen Inseln stammen, bieten vielfältiges Material, sowohl ikonographisch wie auch stilistisch, unter dem sich auch vergleichbare Beispiele finden. Dabei sind auch sehr deutliche Unterschiede festzustellen, vor allem bei der Gestaltung der Bema-Türen und beim Stil im Allgemeinen. Darunter befindet sich eine Ikone der Maria Zoodochos Pege mit einer vollentwickelten Ikonographie.⁴³³ Die Verkündigungs-Ikonen mit realistisch dargestellten Figuren und mit der sehr ähnlichen Ikonographie bringen die gängigen Attribute der Zeit.⁴³⁴

KEIMHAIA (1991). Unter dem Ikonenbestand dieses Klosters sind nachbyzantinische Ikonen, vor allem aus dem 18. und 19. Jh., zu finden. Siehe die Ikone der Maria mit dem Christus-Kind auf S. 70. Die datierte Ikone von 1810 ähnelt in Bezug auf die Farbigkeit, die Modellierung der Figuren, die Gesichter, die Gestaltung der Engelfiguren sehr den Ikonen (Kat. Nr. 4, 64, 65, 66). Siehe auch S. 58 und 59 für den Stil dieser späten Ikonen, die Vorliebe für das Gold auf den Gewändern und ihre Faltenwürfe und die florale Ornamentik.

⁴³² Diese Ikonen sind in der folgenden Publikation nur abgebildet ohne ergänzende Auskünfte über ihre Herstellung usw. Paliouras, A. *TO MONASTHPI THS IANATIAS STON IPOYΣO* (1997) 112f., Abb. 179-202, vor allem Abb. 180 mit einer Hodegetria-Ikone, die mit auf dem Wolkensegment erscheinenden Engelfiguren in den oberen Ecken des Bildes versehen ist. Den Stil bestimmen die häufigen Merkmale der Ikonen aus dieser Zeit: die intensive Anwendung des Goldes, die weiche Modellierung der Figuren, ihrer Gesichter, die Faltenwürfe der Gewänder, besonders ersichtlich bei dem Tempelgang Marias in Abb. 185. – Zu weiteren Ikonen mit einer Vorliebe für dekorative Elemente und in dieser weitverbreiteten Stilrichtung siehe Galavaris (1981) Abb. 39/b, Abb. 46/a; Museumskat. Genève (1985), Abb. 34; Konstantinos (2001) 92-104, 157f. Hier sind auch Malergruppen und Gemeinde-Initiativen aus dem Ende des 18. und dem 19. Jh. vorgestellt, die in Kapesovo in Epirus aktiv waren. Diese Maler waren jedoch keine wandernde Künstler, sondern die Mitglieder einer Familie, z. B. der Vater, die Söhne und die Enkelsöhne. Sie haben Kirchen mit Wandmalereien versehen, Ikonen gemalt und Ikonostasen vergoldet. Eine vergleichbare Malweise ist in diesen Werken festzustellen.

⁴³³ Cephalonia (1989) 30, Abb. 3 im Volkskunst-Museum auf Argostoli, datiert in die Mitte des 19. Jh.s.

⁴³⁴ Cephalonia (1989) 32, Abb. 9 und 11.

Weitere Beispiele sind zwei großformatige Ikonen von Christus als Hoherproester und der thronenden Maria mit dem Christus-Kind, beide sind zum Ende des 17. Jahrhunderts datiert und präsentieren auf der ersten Ikone auf den vier Ecken des reich verzierten Thrones Christi die vier Evangelisten mit den geöffneten Evangelien, wie auf Kat. Nr. 58. Auf der zweiten Ikone sind auf den Ecken des ebenso geschmückten Thrones der Maria vier alttestamentliche Propheten angebracht, wie auf Kat. Nr. 66. Auf den oberen Ecken sind David und Salomon mit geöffneten Schriftrollen zu erkennen. Ihre Nimben sind mit floralen Motiven punziert.⁴³⁵ – Unter den Ikonen aus der privaten Cosmetatos-Sammlung in Argostoli befindet sich eine ähnliche Ikonographie der thronenden Maria mit dem Christus-Kind und mit vier alttestamentlichen Propheten, die auf dem vier Ecken des Thrones angebracht sind.⁴³⁶ Unter ihnen sieht man David, Salomon und Daniel. Die vierte Thronecke ist zerstört und lässt den vierten Propheten nicht erkennen. Alle sind auf einem Wolkensegment halbfigurig dargestellt. In der spät- und vor allem der nachbyzantinischen Zeit ist auf der ersten Reihe der Ikonostase oft der Christus-Typus “Hoherpriester” angebracht.

3.2.2 DATIERUNGEN

Für manche Ikonen aus Antalya ist wohl eine Zusammengehörigkeit festzustellen (z. B. **GRUPPE 1, 2, 3**), die gleichzeitig auf eine allgemeine Stilrichtung mit einer lokalen Werkstatt hinweisen könnte, für andere ist es aber nicht möglich die Zusammengehörigkeit zu beweisen. Das liegt in erster Linie am Erhaltungsstand der Ikonen und der begrenzt durchgeführten Auswahl, die nach den Benutzungsaufgaben in den Museen getroffen wurde. Wie in der Einleitung des Kapitels (S. 124f.) erwähnt, ließen sich diese Ikonen durch Untersuchung aller erhaltenen ergänzen, und differenziertere Ergebnisse wären dann möglich.

Nicht alle Ikonen sind datiert. In Antalya sind acht mit einer Jahreszahl versehen, und in Tokat sind es nur zwei. Kat. Nr. 18 und 19 sind datiert, jeweils auf 1839 und 1845, und mit einer Votivinschrift versehen. Das genügt aber nicht, sie demselben Maler zuzuschreiben. Denkbar ist, dass beide Ikonen in einem benachbarten künstlerischen Kreis entstanden sind.

⁴³⁵ Cephalonia (1989) 42, Abb. 35 und S. 43 mit Abb. 36 ist die ebenso großformatige Ikone des geflügelten Johannes Prodromos – ohne Szenen aus seiner Vita. Alle drei Ikonen stammen aus dem Ende des 17. Jh.s, sind Werke des Malers Stephanos Tzankarolas, und sie gehörten zu der Ikonostase des Sissia-Klosters. Der Maler stammt aus Kreta und war als Hierodeacon tätig. Auf der Ikonostase bilden die großformatige Ikonen der Christus, Maria und Johannes mit dem in der Zeit gängigen Typen die erste Reihe.

⁴³⁶ Cephalonia (1989) 101, Abb. 150. Die Ikone stammt aus der Privat-Kirche der Familie Tsimaras, und die dem hl Nikolaos geweiht ist.

Mit Hilfe der erwähnten stilistischen Gemeinsamkeiten und in einigen Übereinstimmungen ergibt sich eine denkbare Datierung um die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Also werden die Ikonen der **GRUPPE 1** und **2** aus Antalya um 1837 bzw. in die erste Hälfte des Jahrhunderts datiert. Kat. Nr. 3 und 4 (letztere datiert 1836) der **GRUPPE 3** aus Antalya stellen ebenfalls Affinitäten vor. Die revidierten Verwandtschaftsgruppen nach stilistischen und ikonographischen Merkmalen führen in das 19. Jahrhunderts.⁴³⁷

Weitere Datierungsvorschläge sind unten (S. 140-144) den revidierten Stilgruppen hinzugefügt.

IKONEN AUS ANTALYA

1. GRUPPE

Kat. Nr. 1. Christus als Hoherpriester, **1837**

Kat. Nr. 2. Christus als Hoherpriester

Kat. Nr. 3. Maria Glykophylousa mit dem Ehren-Titel Eleousa

Kat. Nr. 4. Die thronende Maria mit dem Christuskind, **1836**

Kat. Nr. 5. Die thronende Maria mit dem Christuskind.

Kat. Nr. 6. Die thronende Maria mit dem Christuskind. Obwohl die Modellierung der Gesichter unterschiedlich durchgeführt ist, ist die Gestaltung der Faltenwürfe und der Draperien ihrer Gewänder nach einem sehr ähnlichen Prinzip wiedergegeben. Deshalb ist auch diese Ikonen stilistisch zur ersten Gruppe gestellt.

Kat. Nr. 7. Zoodochos Pege

⁴³⁷ Zur besonderen Schwierigkeit der Datierung und der stilgeschichtlichen Einordnung der spät- und nachbyzantinischen Ikonen vor allem aus Gründen der Traditionsgebundenheit und des Konservatismus siehe Czerwenka-Papadopoulos, K. Die griechische Ikone – ihre stilistische Entwicklung vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, in: Ausstellungskat. Graz (1993) 85-95, vor allem 88f. Im Vergleich zu der westlichen Malerei sind die eigentlichen stilistischen Entwicklungen sehr geringfügig und nicht immer direkt feststellbar. Die Ikonen aus Antalya und Tokat bieten eine weitere Schwierigkeit, nämlich den Verlust ihres historisch-soziologischen Kontexts und die Unbekanntheit ihrer Provenienz und der Herstellungsorte. Ikonographisch bedingte Elemente der Datierung, beispielsweise die Bestecke und Essgeräte beim Abendmahl (Kat. Nr. 40), die Hinweise bzw. Anhaltspunkte für die Datierung liefern, die seit dem 1700 zu beobachtende Episode in der Vita des hl. Nikolaus (Kat. Nr. 69). Dazu ist das Thema der Beschneidung Christi (Kat. Nr. 29) erst seit dem 18. Jh. manchmal im griechisch-orthodoxen Bereich anzutreffen. Außerdem ergänzen auch stilistische Eigenschaften die ikonographischen: die Modellierung der Figuren und Gewänder, die Farbigkeit usw.

Kat. Nr. 8. Der Apostel Paulus

Kat. Nr. 9. Der Apostel Petrus

Kat. Nr. 10. Der Apostel Matthäus

Kat. Nr. 11. Der Apostel Lukas

Kat. Nr. 12. Der Apostel Markus

Kat. Nr. 13. Der Apostel Jakobus, der Bruder des Herrn (Adelphotheos)

Kat. Nr. 14. Der Apostel Thomas

Kat. Nr. 15. Der Apostel Philippus

Kat. Nr. 16. Johannes Prodromos

Kat. Nr. 17. Johannes Prodromos

Kat. Nr. 21. Drei Mönchsheilige: Euthymios, Antonios und Sabbas

Kat. Nr. 23. Drei Hierarchen: Gregor von Nazianz, Johannes Chrysostomos und Basilius der Große

Kat. Nr. 24. Johannes Theologos (der Evangelist) mit Prochoros, **1837**

Kat. Nr. 25. Der heilige Charalampos

Kat. Nr. 26. Mariae Verkündigung

Kat. Nr. 27. Mariae Verkündigung

Kat. Nr. 28. Geburt Christi

Kat. Nr. 31. Darstellung Christi im Tempel

Kat. Nr. 32. Taufe Christi

Kat. Nr. 34. Die Samariterin am Jakobsbrunnen

Kat. Nr. 37. Die Heilung des Blinden

Kat. Nr. 38. Einzug Christi in Jerusalem

Kat. Nr. 45. Die drei Frauen am Grabe (Myrophorai) – „Noli me tangere“

Kat. Nr. 47. Pfingsten

Kat. Nr. 48. Zwölf Apostel – Die Ausgießung des Heiligen Geistes an Pfingsten, **1838**

Kat. Nr. 52. Bema-Tür

DATIERUNG: Die Ikonen dieser Gruppe sind aufgrund der stilistischen Affinitäten in die erste Hälfte des 19. Jahrhundert zu datieren.

2. GRUPPE

Kat. Nr. 40. Das letzte Abendmahl

Kat. Nr. 41. Der Gang nach Golgatha – Die Kreuztragung Christi

Kat. Nr. 42. Kreuzigung Christi

Kat. Nr. 44. Die drei Frauen am Grabe (Myrophorai)

DATIERUNG: Im Stil zeigen die Ikonen im Allgemeinen eine verwandte Grundvorstellung zu der **GRUPPE 1** aus Antalya. Deshalb sind sie gleichfalls ins 19. Jahrhundert zu datieren.

3. GRUPPE

Kat. Nr. 18. Die heiligen Konstantin und Helena, **1839**

Kat. Nr. 19. Die Mönchsheiligen Nikodemos und Leontios, **1845**

Kat. Nr. 20. Die heiligen Jakobus Adelphotheos und Johannes Chrysostomos

Kat. Nr. 22. Drei Märtyrerheilige: Vinkentios, Menas und Viktorios von Ägypten

Kat. Nr. 29. Beschneidung Christi

Kat. Nr. 49. Die Versammlung der Erzengel (synaxis ton taxiarchon)

Kat. Nr. 50. Fest der Orthodoxie, **1880**

Kat. Nr. 51. Kreuzerhöhung, **1864**

DATIERUNG: Die Ikonen dieser Gruppe lassen sich auf Grund der ikonographischen und stilistischen Eigenschaften in einem Zeitraum von 18. bis zum 19. Jahrhundert datieren.

4. GRUPPE

Kat. Nr. 46. Anastasis – Die Höllenfahrt Christi

DATIERUNG: Um 1700 wird vorgeschlagen.

ÜBRIGE

Kat. Nr. 30. Darstellung Christi im Tempel

Kat. Nr. 33. Taufe Christi

Kat. Nr. 35. Die Samariterin am Jakobsbrunnen

Kat. Nr. 36. Die Heilung des Blinden

Kat. Nr. 39. Die Fußwaschung

Kat. Nr. 43. Auferstehung

Kat. Nr. 53. Bema-Tür

Kat. Nr. 54. Bema-Tür

Kat. Nr. 55. Bema-Tür

Kat. Nr. 56. Bema-Tür

Kat. Nr. 57. Christus als Hoherpriester, flankiert von den zwölf Aposteln (Ikonostase-Balken)

DATIERUNG: Obwohl eine genaue Datierung nicht möglich ist, läßt sich dennoch ein denkbarer Zeitraum für die Entstehung dieser Ikonen vorschlagen. Vor allem wegen der stilistischen Merkmale ist eine Datierung ins 19. Jahrhundert möglich. Die Datierung der Bema-Türen wird ausgeschlossen, da die Schnitzereien in der vorliegenden Arbeit nicht zu untersuchen waren.

IKONEN AUS TOKAT

1. GRUPPE

Kat. Nr. 58. Christus als Hoherpriester

Kat. Nr. 59. Christus als Hoherpriester

Kat. Nr. 64. Die thronende Maria mit dem Christuskind

Kat. Nr. 65. Maria „Nie verwelkende Rose“, **1823**

Kat. Nr. 66. Die thronende Maria mit dem Christuskind, **1823**

Kat. Nr. 67. Johannes Prodromos mit zwei Szenen aus seinem Leben

Kat. Nr. 68. Johannes Prodromos mit zwei Szenen aus seinem Leben

Kat. Nr. 69. Vita-Ikone des heiligen Nikolaos

Kat. Nr. 70. Der heilige Nikolaos

Kat. Nr. 71. Vita-Ikone des heiligen Gregorios Thaumaturgos

Kat. Nr. 72. Vita-Ikone des heiligen Georg als Drachentöter

DATIERUNG: Nach den stilistischen Gemeinsamkeiten sowie ihrer Farbigkeit, der Art und Weise ihrer Beschriftung u.Ä. sind die Ikonen in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren.

2. GRUPPE

Kat. Nr. 61. Darstellung Christi im Tempel – die Ikonen zeigt stilistische Ähnlichkeiten mit der Ikone Kat. Nr. 29, der Beschneidungsikone aus Antalya (**3. GRUPPE** Antalya).

Kat. Nr. 62. Tempelgang Mariae

Kat. Nr. 74. Allerheiligen-Ikone

DATIERUNG: Die Ikonen sind nach ihren stilistischen Eigenschaften in das 19. Jahrhundert zu datieren.

ÜBRIGE

Kat. Nr. 60. Christus als Hoherpriester

Kat. Nr. 63. Hodegetria (b). Eine Ausnahme bildet Kat. Nr. 63 aus Tokat. Trotz des schlechten Erhaltsstandes ist wegen ihrer stilistischen Eigenschaften anzunehmen, dass sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts oder um 1800 entstanden sein dürfte.

Kat. Nr. 73. Die heiligen Georg und Demetrios (siehe die melkitische Ikone, die auf 1705 datiert wird, vgl. oben Anm. 366).

DATIERUNG: Ein Zeitraum zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert ist wohl denkbar.

3.3 ÜBERLEGUNGEN ZU DEN MÖGLICHEN HERSTELLUNGSSORTEN UND DEN MALERN

Eine örtliche, die Provenienz betreffende Lokalisierung dieser Ikonen ist nicht zu leisten. Außerdem verhindert die Unzugänglichkeit weiterer erhaltener Ikonen – wie oben erwähnt ist die Mehrzahl der Ikonenbestände aus dem 18. und 19. Jahrhundert nicht publiziert worden – eine genauere Bestimmung und Anordnung der Malerwerkstätten sowie lokaler Stilrichtungen. Über die denkbaren Herstellungsorte und die Herkunft der Maler lassen sich nur noch Vermutungen aufstellen, da diese Ikonen aus Antalya und Tokat außer Kontext erhalten, und keinerlei Dokumente in beiden Städten überliefert sind. Dennoch ist die Anwesenheit einer lokalen Werkstatt besonders in Antalya denkbar auf Grund der beachtlichen Anzahl und der Affinitäten der erhaltenen Ikonen. Die Maler (vgl. Kat. Nr. 46, die Anastasis-Ikone) müssen schon mit den konventionellen byzantinischen Vorlagen ausreichend vertraut gewesen sein. In Erwägung zu ziehen ist, dass es sich in Antalya um lokale, ansässige Maler handeln könnte, die es gewohnt waren, auf künstlerische Vorlagen und Konzepte der Renaissance und des Barock zurückzugreifen, die in ihrer nächsten Umgebung bekannt und zugänglich waren. Einige Ikonen dürfte man privat auch während einer Pilgerreise erworben haben.

Die relativ geringe Zahl der erhaltenen Ikonen aus Tokat erschwert gleichermaßen ihre lokale und künstlerische Zuschreibung und Anordnung. Nur die zwei Marien-Ikonen Kat. Nr. 65 und Kat. Nr. 66, beide datiert 1823 (März und August) bringen Hinweise über die möglichen Verwendungsorte und den Maler. Kat. Nr. 65 präsentiert zwei Inschriften in karamanli und griechisch, dabei ist die Karamanli-Inschrift eine Votivinschrift – sinngemäß übersetzt ist sie ein Fürbitte-Gebet für die Gestorbenen –, während die griechische Inschrift den Namen des Malers als Murati aus Kaisareia (zur Zeit des Erzpriesters Kyrillos in Neokaisareia) vorstellt. Die Karamanli-Inschrift auf Kat. Nr. 66 erwähnt den Namen der Kirche als die des Hl. Nikolaos und den Stifter als Haci Paulos, in dessen Auftrag die Ikone hergestellt wurde, aber erwähnt nicht den Maler. Es ist wohl denkbar, dass diese beiden Ikonen aus Tokat von dem gleichen Maler gemalt wurden oder aus einem mit ihm in enger Verbindung stehenden Künstlerkreis stammen.⁴³⁸

⁴³⁸ Es lässt sich vermuten, dass der Maler Murati aus Kaisareia als ein wandernder Maler auf Nachfrage in anderen Orten Aufträge übernommen hat und dorthin gereist ist.

3.4 ZUSAMMENFASSUNG: DAS „BYZANTINISIEREN“ VERSUS EINE KOMPLETTE WESTLICHE AUFFASSUNG

Während der Untersuchung der nachbyzantinischen Ikonen bin ich in der englischsprachigen Sekundärliteratur mit den Begriffsbildungen „byzantinism“, „Byzantinising“ konfrontiert worden. In diesen wenigen englischsprachigen Aufsätzen und Bemerkungen setzen sich die Autoren mit dieser Thematik in unterschiedlichen Fragestellungen auseinander. In der vorliegenden Arbeit sind diese Begriffe in enger Anlehnung an die englische Terminologie als „Byzantinismus“ und „byzantinisieren“ gebraucht, um die nötigen, wichtigen sprachlichen Assoziationen und Konnotationen aufzugreifen. Ich bin der Ansicht, dass die Ikonen der nachbyzantinischen Zeit aus Kleinasien mit „byzantinisierend“ bezeichnet werden können. Für ein besseres Verstehen der nachbyzantinischen griechisch-orthodoxen Ikonenmalerei bin ich also der Auffassung, dass diese Begrifflichkeiten zutreffend sind (vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.2.7.3 zu Dionysios von Phurna und Panagiotis Doxaras und Kapitel 2.3).

Zu erwähnen sind dazu die folgenden zwei Abhandlungen. Die erste ist ein 1965 von C. Mango verfasster Aufsatz mit dem Titel *Byzantinism and Romantic Hellenism*.⁴³⁹ Er diskutiert den Begriff auf einer geisteswissenschaftlichen und historischen Ebene mit unterschiedlichen Aspekten und Fragestellungen und vermittelt dabei Hinweise über weitere mögliche Auslegungen des Begriffs „byzantinism“. Im weiteren Sinne reflektiere dieser eine Denkweise und Selbst-Wahrnehmung der Griechen im 19. Jahrhundert. Zunächst versucht Mango in einem historischen Überblick die Selbst- und Welt-Wahrnehmung der Byzantiner, d.h. der Oströmer, vorzustellen und fasst „byzantinism“ als ein allgemeines, allumfassendes Glaubenssystem der (orthodoxen) Byzantiner (hauptsächlich messianisch-eschatologisch orientiert und unveränderlich erhalten).⁴⁴⁰ Er stellt dann die Hauptfrage: Welches sind die Gemeinsamkeiten, wenn sie überhaupt vorhanden sind, zwischen den Byzantinern und der dominierenden Ideologie des modernen, neugegründeten Griechenlands und der Selbst-Wahrnehmung der Griechen im modernen griechischen Staat im 19. Jahrhundert (Griechenland wurde 1821 unabhängig), vor allem in Bezug auf ihr Glaubens- und Ideensystem? Er ist der Meinung, dass „byzantinism“ eine Funktion der im byzantinischen Reich allgemein akzeptierten Glaubens- und Wertesysteme ist, sowie ihrer Wahrnehmung von sich Selbst und eigentlicher Weltanschauung. Parallel dazu diskutiert Mango den sogenannten Mythos des *romantischen Hellenismus*, der im 18. Jahrhundert in Westeuropa entstanden sei und die Intellektuellen für die kulturellen Leistungen der Griechen in der Antike begeistert habe und

⁴³⁹ Mango (1965) 29-49.

⁴⁴⁰ Ebd. Siehe Seiten 30-36.

später nach Griechenland exportiert worden sei, wo dieser Mythos ebenfalls Teil der Weltanschauung wurde. Damit verbunden seien die Ablehnung, die Benachteiligung und Kritik der Werte und der Identitätsmerkmale der Byzantiner und des historischen Staatsgebildes Byzanz gewesen. Zugleich aber sei in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts „Byzanz“ durch die Westeuropäer wiederentdeckt worden. Er fasst zusammen, dass am Ende die zwei Ideologien, „*Byzantinism and romantic Hellenism*“ zusammengelegt worden seien, und die Reflexionen darüber hätten die Anschauungen der Griechen in dem neugegründeten Griechenland geprägt.

“We have followed one clear line of continuity from imperial *Byzantinism* to messianic *Byzantinism* and thence to the Great Idea, noting at the same time how this concept became perverted, robbed of its original significance and made to serve the ends of nationalism. In all other aspects, however, we have found *Byzantinism*, as a system of thought, had nothing in common with the Hellenism of the 19. century; nor have we discovered a line of filiation leading from one to the other” (S. 42).

Die zweite Abhandlung ist von Th. Gouma-Peterson.⁴⁴¹ Sie beschäftigt sich auch mit dem Begriff, aber im engeren kunsthistorischen Sinn, indem sie „*byzantinising*“ als kennzeichnende stilistische Auffassung der Ikonenmalerei der nachbyzantinischen Zeit bezeichnet. Sie vertieft jedoch ihre Ausführungen dazu nicht weiter. Diese Begrifflichkeit kann aber doch als Hilfsterminus für die Kunstsoziologie verwendet werden.

Die Konzeptionen „*Byzantinismus*“ und/oder „*byzantinisierend*“ werden als ausschlaggebende und profilierende Bestandteile sowie Erkennungsmerkmale der Ikonen der nachbyzantinischen Ikonenmalerei der Zeit vom 17. bis zum 19. Jahrhundert betrachtet, die zugleich mit dem existierenden Zeitgeist eng in Verbindung waren und zum Teil ihn reflektierten. Ich bin der Meinung, dass die beiden Begriffe nicht nur eine Einstellung in der Malauffassung waren, sondern auch in die eigentlichen Bildkonzeptionen der zu untersuchenden Zeit eingegangen sind.

Die Ikonen aus Antalya und Tokat vertreten ebenfalls diese Konstellation in der nachbyzantinischen Ikonenmalerei. Die *byzantinisierende* Auffassung greift nicht nur auf die Eigenschaften der byzantinischen Malerei zurück – ist also nicht nur eine bloße Rückbesinnung auf die Werte der byzantinischen Malerei als das Authentische und den Ikonen Gebührende –, sondern sie bezieht sich auch auf die Beifügung anderer ikonographischer und stilistischer Elemente, die meist in den fremden Kulturlandschaften anzutreffen sind.⁴⁴² Deshalb sind es nicht nur direkte Kopien der Werke der byzantinischen Epochen (ikonographische insbesondere),

⁴⁴¹ Gouma-Peterson (1971) 11-59.

⁴⁴² Das sind westliche Einflüsse, der Zeitgeist und die allgemeinen Rahmenbedingungen, in denen diese Ikonen hergestellt und verehrt worden sind.

sondern vor allem nach einer „byzantinisierenden“ Auffassung mit den Elementen des Zeitgeistes und der lokalen Bestimmtheiten konzipierte Bilder. Dabei lag das Hauptinteresse der Maler in erster Linie an der orthodoxen Handlung und der damit verbundenen orthodoxen Botschaft des dargestellten Inhaltes. Sie waren noch in den traditionellen Prinzipien der byzantinischen Ikonenmalerei verhaftet und verwendeten nebenbei Formen oder Techniken der westlichen Malerei, darunter vor allem die wichtige Perspektive oder eine Pseudoperspektive und eine realistische, plastische Auffassung der Figuren auf neuen Ikonographien sowie eine neue (wenn auch größtenteils nicht gelungene) Konzeption und Gestaltung der Faltenwürfe der Gewänder.⁴⁴³ Der sowohl ikonographische wie auch stilistische Rückbezug auf die byzantinische Malerei war den Malern der Ikonen aus Antalya und Tokat selbstverständlich, wie sie aber zugleich mit den künstlerischen Strömungen der Zeit vertraut gewesen zu sein scheinen. Sie schöpften aus Modellen bzw. Vorlagen der vorangegangenen Jahrhunderte und aus Sammlungen der Druckgraphik, die in der Neuzeit weit verbreitet waren, wobei sie sich vielmehr auf die Ikonographie als auf den Stil konzentrierten. Die ausgewählten Ikonen aus der Türkei schildern eine erwartete, natürliche Fortsetzung und Ergänzung der Entwicklungen der Ikonenmalerei seit dem 18. Jahrhundert, sowohl ikonographisch wie auch stilistisch. Das vornehmliche Streben der Maler war es, die orthodoxe religiöse Botschaft zu vermitteln; daher sind die Werke nicht in erster Linie als Kunstwerke betrachtet. Die festgestellten Besonderheiten beziehen sich mehr auf den Stilmodus der Zeit. Ikonographische Eigenarten sind dabei einzelne Motive, welche die konventionelle byzantinische Ikonographie nicht dominieren, sondern viel mehr in die Szene harmonisch integriert werden. Dieses integrative Verfahren erzeugt den konservativen Charakter dieser Bilder.

Darüber hinaus ist zum Begriff „Byzantinisierung“ das Malerbuch „*Hermenia*“ zu betrachten, das ihn mit konkreten Anweisungen, wie die Maler die heiligen Bildinhalte malen sollen, reflektiert, nicht jedoch unbedingt die authentische byzantinische Auslegung verlangt.⁴⁴⁴

⁴⁴³ Bereits in der spätbyzantinischen Zeit sind oft pseudoarchitektonische Elemente anzutreffen. Dieser Art der Malerei hat ihren Beginn schon im 17. und 18. Jh. Die Unterschiede sind besonders bei der Modellierung der Gesichtstypen zu begegnen. Siehe Gouma-Peterson (1971) 36ff.

⁴⁴⁴ Siehe beispielsweise die Anweisungen über die Geburt Christi (geschildert werden eine kniende Marien- und eine anbetende Joseph-Figur), die Auferstehung Christi (im sogenannten westlichen Typus), in: Schäfer (1983) 81, § 213 und S. 100, § 307; oder die Stelle betreffend die Ausmalung der Apokalypse in einer Kirche, S. 115-125, § 363-388. – Podskalsky, G. Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft (1453-1821). Die Orthodoxie im Spannungsfeld der nachreformatischen Konfessionen des Westens (1988). Siehe besonders 329-387 mit dem Untertitel „Die Auseinandersetzung mit der Aufklärung: Rückzug auf die eigenen Quellen 1727-1821“.

Die meisten der oben besprochenen Ikonen befanden sich in einem sakralen Raum bzw. in Kirchen. Sie bildeten die entsprechenden Reihen einer Ikonostase mit den Festtagsbildern.⁴⁴⁵ Der Inhalt der vorhandenen Votiv-Inschriften mit Fürbitte-Gebeten sowohl in karamanli wie auch in griechisch, die sich an die dargestellten Heiligen richten, stützen auch diesen Punkt. Sie sind Ausdruck der Frömmigkeit der griechisch-orthodoxen Gemeinden der Städte Antalya und Tokat, wo sie während der zu zelebrierenden Liturgie eine wichtige Rolle spielten. Beide Städte und auch ihre nächste Umgebung wiesen eine große Anzahl von kleinen Kirchen auf und ließen daher eine entsprechende soziokulturelle Struktur der griechisch-orthodoxen Gemeinden entstehen. Es ist zu vermuten, dass sich hier sowohl die städtischen wie auch die dörflichen Gemeinden oder Einzelauftraggeber zu Stiftergruppen eigener Gemeinde- und Dorfkirchen (siehe besonders Kapitel 1.1.1 und 1.1.2) zusammengeschlossen haben.⁴⁴⁶ Die Stifter und Förderer bestanden meistens aus den Merkantilen oder Kaufleuten, der Kirche selbst, der Kirchengemeinde und nicht zuletzt aus den sozial ranghohen Persönlichkeiten.

Die Untersuchung, die sich zwar nur auf die theologischen Faktoren und Auseinandersetzungen beschränkt, schildert im Allgemeinen den Standpunkt der orthodoxen Theologie und ihre Konfrontation vor allem mit den westlichen Denkansätzen und theologischen Einstellungen während der osmanischen Herrschaft. Erwähnenswert ist darunter die mangelhafte theologische Ausbildung der Geistlichen und Mönche u.a. Die letzte Gruppe wird überwiegend als bildungsfeindlich bezeichnet, S. 329.

⁴⁴⁵ Nach den Menologien können an vielen Tagen für mehrere Tagesheilige sogar bis zu 4 oder 5 Ikonen zur Verehrung aufgestellt werden. Damit besitzen viele Kirchen und Klöster eine beachtliche Anzahl von Ikonen.

⁴⁴⁶ Zum Stifterwesen in Kleinasien gibt es keine Untersuchung im Gegensatz zu einigen anderen Regionen der griechisch-orthodoxen Kirche, z. B. über Epirus.

KAPITEL 4

4. ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit beabsichtigt, eine ausgewählte Gruppe von nachbyzantinischen Ikonen aus Antalya und Tokat in der Türkei ikonographisch, stilistisch und kunstsoziologisch zu untersuchen. Das erste Kapitel ist dem komplizierten historischen Kontext gewidmet, um eine Übersicht über die dortigen griechisch-orthodoxen Gemeinden im 19. Jahrhundert und die Entstehungs- und Verwendungszeit dieser Ikonen zu schaffen. Beide Städte Kleinasiens waren zugleich bedeutende Handelsstädte mit einem heterogenen und komplexen demographischen Bevölkerungsaufbau. Dabei wurden die griechischen Handels- und Kaufleute immer bedeutender und wichtiger, wobei sie auch eine neue soziale Schicht mit einem entsprechenden Geschmack und gleichen Präferenzen – in einer klein- und großbürgerlichen Formation – gebildet haben. Außerdem existierten die sogenannten *Phanarioten*, die überwiegend in Istanbul wohnten und sich als die direkte Fortsetzung der byzantinischen Herrscherfamilien fühlten, als die Aristokraten dieser heterogenen Gesellschaft. Diese Bevölkerungsformation u.a. bildete zugleich die neuen Kirchengemeinden, Stifter und Auftraggeber, die für die Herstellung der Ikonen verantwortlich waren.

Das zweite Kapitel diene der Begriffsbestimmung, dem Wesen und der Entwicklungsgeschichte der Ikonen im Allgemeinen mit stilistischen Gesichtspunkten. Zu diesem Zweck sind auch die Auseinandersetzungen im 18. Jahrhundert, verursacht vor allem durch die gegensätzlichen Denkweisen und Stilauffassungen bei der Ikonen- und Monumentalmalerei, dargelegt.

Im dritten Kapitel ist die ikonographische und stilistische Analyse mit Datierungsvorschlägen und Überlegungen zu den Herstellungsorten dieser Ikonen behandelt. Es werden ihre ikonographischen und stilistischen Eigenschaften in der Gegenüberstellung mit Vergleichsbeispielen nachgewiesen. Sie sind zunächst nach ihren formalen Merkmalen nach Gruppen unterteilt, später sind diese revidiert, um eine mögliche Datierung vorzulegen. Zum Schluss (Kapitel 5) ist eine vollständige Dokumentation in Form des Ikonenkatalogs als eines der Hauptziele dieser Arbeit hinzugefügt. Für weitere praktische Verwendung steht der Katalog den Museen in der Türkei zur Verfügung.

Eine der wesentlichen Schwierigkeiten bei der Erforschung der vorliegenden Ikonen ist ihr Erhaltungszustand. Entstanden sind sie während und am Ende der aufregenden Ereignisse des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, doch mangelt ihnen der kontinuierliche historische Kontext. Erschwert wurde die Arbeit weiter durch die wissenschaftlichen Desiderata in Bezug auf die spät-

und nachbyzantinische Ikonenmalerei: Fehlen einheitlicher Kriterien für ihre stilistische Beurteilung, lückenhafte Erforschung der Produktion in den neuzeitlichen Territorien des ehemaligen byzantinischen Reiches, Vergleichsarbeiten, ein Ikonencorpus u.Ä. Dennoch erbrachte ihre Untersuchung die folgenden Ergebnisse und versuchte damit einen Beitrag zur Erforschung und zum Studium der nachbyzantinischen Ikonenmalerei in Kleinasien an Beispielen von zwei Städten in der Türkei zu leisten.

Das letzte Jahrhundert des Osmanischen Reiches (19. Jh.) zeigt ein kompliziertes und mannigfaltiges Bild und ist in seiner Komplexität die prägende Rahmenbedingung, unter welcher die Herstellung und Verehrung dieser Ikonen stattgefunden hat. In dieser Zeit wurde die geistige Strömung der sogenannten *Byzantinisierung* markanter und bestimmte auch die Aussagen der Ikonen dieser Zeit. Dabei spielte das besondere Kultur- und National-Bewusstsein der griechisch-orthodoxen Gemeinden mit den neuen ökonomischen und wirtschaftlichen Machtbesitzern, den hochkarätigen Kauf- und Handelsmännern, eine wichtige Rolle. Die Tendenz der *Byzantinisierung* gibt es schon im 17. und vor allem im 18. Jahrhundert als ein breites und umfassendes religiöses und soziokulturelles Phänomen, und ihr Einfluss ist auch in der Malerei dieser Zeit zu beobachten. Dies bezieht sich nicht nur auf eine direkte Nachahmung oder das Bestreben, die authentische byzantinische Kunst zu kopieren, sondern aufgenommen wurden dazu parallel auch bis zu einem gewissen Grad westlicher sowie dem Zeitgeist entsprechende Elemente – hier sind beispielsweise die Ikonographien zu nennen, die in dieser Zeit für „modern“ gehalten wurden, sowie die Vorliebe für das Dekorative und das Ornamentale, die sich durch eine intensive Verwendung von Gold und von floralen Motiven u.Ä. bemerkbar machten. Gegensätzliche malerische Auffassungen sind in einem Bild einträchtig integriert worden: traditionelle, als byzantinisch geltende mit „modern“ geschätzten.

Beispiele für diese künstlerische Auffassung bringen die Ikonen aus Antalya und Tokat. In ihnen bestimmen zwar die traditionellen Ansätze die eigentliche Aussage des Bildes. Die westlichen Beimischungen waren schon seit dem 15. Jahrhundert bekannt, und die byzantinischen Vorlagen sind ständig daran revidiert und ergänzt worden. Die Maler waren mit der Entstehung und Entwicklung der Kretischen Schule mit den westlichen Modellen und Vorlagen bekannt geworden, und sie haben sie intensiv und effektiv aufgenommen und eingearbeitet. Deshalb sind sowohl die eigentlichen Ikonographien, wie die Kreuztragung Christi, und wie auch die einzelnen Motive, beispielsweise die Krönung Marias, die anbetenden Figuren usw., in diesem Jahrhundert längst als Bestandteile der existierenden Malauffassung anzusehen – die Ausarbeitungsphase war mehr oder weniger abgeschlossen, und auf den Ikonen sind keine wesentlichen Neuerungen mehr festzustellen. Ferner kommen die den Zeitgeist reflektierenden Erscheinungsformen und -motive

hinzu; ähnliche dekorative Verzierungen hat man sich z. B. im Alltag als Deckengemälde in seinem Haus gewünscht. Diese überwiegende Traditionsgebundenheit übrighens unterscheidet die vorliegenden Ikonen vor allem von den erhaltenden Beispielen von den Ionischen Inseln, die eine komplette Wendung zu den westlichen Vorlagen präsentieren.

Die Situation, ohne nähere Hinweise über die Herstellungs- und Malorte dieser Ikonen erschwert es, differenzierte Aussagen zu machen, vor allem über die Maler etwas Konkretes zu äußern und den Stil genauer zu definieren und zuzuschreiben. Man kann nur allgemein den Stilcharakter dieser Gruppe schildern und zusammen mit der Ikonographie eine mögliche Datierung vorschlagen. Grundsätzlich sind zwei unterschiedliche, stilistisch signifikante Auffassungen mit möglichen Abweichungen festzustellen. Die erste Malweise bietet robuste Figuren mit breitem Körper und geometrischen Gesichtszügen sowie mit voluminösen Gewändern. Die Gestaltung des Raumes bzw. Hintergrundes ist, ikonographiebedingt, schematisch durchgeführt. Das zweite Verfahren dagegen präsentiert plastischere und realistischere Draperien nach einer dekorativen Auffassung und kleinere puppenhafte Figuren mit relativ expressiven Gesichtern.

Im 19. Jahrhundert gab es, wie im Kapitel 2 erwähnt ist, keine maßgebende Malschule bzw. zentrale Strömung, die vor allem der Ikonenmalerei der nachbyzantinischen Zeit Vorbild sein konnte. In dieser Zeit und schon zwei Jahrhunderte davor entstehen zahlreiche Werke mit landschaftseigenen Ideen und Auffassungen, die miteinander im Austausch stehen können. In Bezug auf die Ikonographie und den Stil ist die Volksfrömmigkeit (durch Stifterinitiative unterstützt) als die Grundtendenz dieser Ikonen zu erkennen, und ihre Traditionsgebundenheit lässt sich dabei besonders betonen. Als zusammenfassendes Ergebnis ist festzustellen, dass in Antalya wie auch in Tokat und in ihrer unmittelbaren nächster Umgebung sich die Maler dieser Ikonen zwar zum einen ausgewählter Elemente bzw. Motive der Ikonographie aus den westlichen Modellen bedienten, aber zum anderen weiterhin der konventionellen, byzantinischen Ikonographie folgten.

Herstellung und Erwerbung der Ikonen waren überwiegend religiöser Natur und eng mit der Volksfrömmigkeit verbunden; dies hat Auswirkungen auch auf den Stil sowohl in der Formulierung der Heiligenfiguren wie in der Auswahl der ikonographischen Motive, z. B. entsprechend den Erzählungen der Heiligenlegenden. Deshalb haben diese Ikonen der Frömmigkeit der griechisch-orthodoxen Gemeinde der Städte gedient. Vor allem sind sie in den sakralen Räumen verwendet worden und haben während der zu zelebrierenden Liturgie eine wichtige Rolle gespielt. Beide Städte mit ihrer unmittelbaren Umgebung wiesen eine große Anzahl kleiner Kirchen auf und lassen daher eine vergleichbare soziologische Struktur der

griechisch-orthodoxen Gemeinden bzw. der Bevölkerung vermuten. Wahrscheinlich schlossen sich hier sowohl die städtischen wie auch die dörflichen Gemeinden oder Einzelauftraggeber zu Stiftergruppen eigener Gemeinde- und Dorfkirchen zusammen. Erwähnenswert ist ferner, dass die Bildinhalte der Ikonen, z. B. die Auswahl der Heiligen und ihre Gruppierung miteinander, möglicherweise auf Wünsche und Willen der Stifter zurückgehen, die diesen „ihren“ Heiligen eine besondere Verehrung verschaffen wollten. Dazu sind auch lokale langtradierte Heiligenlegenden illustriert worden oder Episoden aus den Heiligen-Vita, die sich nicht vor dem 1700 belegen lassen. Vom Westen beeinflusst, wurden manche konventionelle byzantinische Ikonographien revidiert und sind mit diesen neuen Auffassungen auch hier vertreten. Generell lässt sich die folgende Feststellung machen, dass die Ikonen-Maler der nachbyzantinischen Zeit die festgelegten Inhalte ihrer Werke – wie Jahrhunderten vorher – nicht viel beeinflussen und verändern konnten; vielmehr sind sie durch die Wünsche des Auftraggebers geprägt.

Mit der Ausnahme der Ikone aus Tokat Kat. Nr. 65 sind die Ikonen unsigniert. Auf wenigen von ihnen sind manieristische Züge als Merkmale eines Maler festzustellen. Dabei überformt die „byzantinisierende“ Einstellung die authentische Aussage dieser Ikonen, die mit einem breiten umfassenden Werte- und Denksystem eng verbunden war. Sie bringen nicht mehr nur die konventionelle byzantinische Bildkomposition, sondern in der nachbyzantinischen Zeit üblich gewordene und zum größten Teil verinnerlichte westliche Malauffassungen. Diese Tatsache mag auch als einer der Anhaltspunkte für die Datierung dieser Werke dienen.

Mit der Auflösung der Kretischen Schule seit dem 17. Jahrhundert bildeten sich kleine, regionale Malerschulen auf den Ionischen Inseln, wie z.B. auf Zante, sowie auf den Ägäischen Inseln und anderswo. Bevorzugt werden dabei der Stil der Spätrenaissance, des Manierismus und des Barock insbesondere auf den Ionischen Inseln. Auf dem Festland und in Kleinasien aber dominierte die Richtung der traditionsgebundenen Ikonenmalerei mit einer „byzantinisierenden“ Auffassung, erzeugt durch die Beimischung von westlichen Elementen sowohl ikonographisch wie auch stilistisch. Deshalb zeigen diese Ikonen zum Teil auch einen kunstgewerblichen Mischcharakter mit der großzügigen Verwendung von Gold und von prunkvollen leuchtenden Farben zusammen mit einer Vorliebe für das Ornament, insbesondere von floralem auf den Gewändern, und nicht zuletzt mit *byzantinisierenden* Zügen, die Rückbesinnung auf die Werte der Vergangenheit in einer veränderten Auffassung.

KAPITEL 5

5. KATALOG AUSGEWÄHLTER IKONEN DER MUSEEN IN ANTALYA UND TOKAT

Die Ikonen der beiden Sammlungen sind größtenteils auf Goldgrund gemalt.

Im griechischen Text sind häufig Klein- und Großbuchstaben nebeneinander verwendet worden. Die Inschriften werden in ihrer korrekten Form und in Großbuchstaben wiedergegeben werden. Außerdem werden die griechischen und lateinischen Namensendungen -os bzw. -us gleichwertig nebeneinander gebraucht.

Die Rubrik Datierungs-Vorschlag enthält die nach der Untersuchung (Kap. 3.2.2) erschlossene Jahrzahl oder den möglichen Zeitraum.

Aus technischen Gründen sind die Abbildungen am Kopf der Seite nicht im gleichen Maßstab entsprechend dem Original verkleinert.

KAT. NR. 1

CHRISTUS ALS HOHERPRIESTER

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 16.2.82

Maße: B: 54,4 cm, H: 131,4 cm.

Datiert: 1837.

Zustand: Ziemlich gut. Jedoch befindet sich an der linken Bildseite ein durchgehender Riss. Zum Teil sind die Farbschichten der Ränder abgeblättert. Zusätzliche Holzleisten sind oben und unten hinzugefügt.



Bis zur Sitzhöhe der Figur herrscht Goldgrund, der in einem Rundbogen mit gewelltem Umriss endet. Dieser und der grüne Boden werden von einer schmalen roten Umrandung eingefasst. Die Bogenzwickel sind braun ausgemalt.

In ein bischöfliches Gewand gekleidet, ist Christus als Hoherpriester frontal wiedergegeben. Er sitzt auf einem silberfarbenen, mit zwei Kissen belegten barockisierenden Thronsessel ohne Armlehnen. An den beiden oberen Spitzen der Rückenlehne sind stilisierte silberfarbene Tulpen angebracht. Die geschwungenen barocken Konturen des Throns sind durch dunkelbraune Linien und Schattierungen herausgehoben.

Christus ist mit langem braunen Haar und Bart dargestellt. Er segnet mit der rechten Hand, während er in der linken ein geöffnetes Evangelienbuch (mit dem Text Jo 8, 12; Mt 5, 14-16) hält. Er hat ein blaues Sticharion an, dessen sichtbare rechte Manschette mit Blumenmotiven geschmückt ist. Darüber ist er in einen rosafarbenen Sakkos gekleidet, der mit stilisierten weißen Linien ornamentiert ist und dessen Säume mit stilisierten, auf dem weißen Grund angebrachten schwarzen Blättermotiven umrandet sind. Dazu sind Teile des Epitrachelions zu sehen. Das Epigonation, das in der Mitte ein Kreuz zeigt, befindet sich, vom Sakkos herabhängend, auf seinem rechten Knie. Das weiße, mit drei Kreuzen, die ebenfalls weiß und durch schwarze Konturen kontrastiert sind, geschmückte Omophorion ist um die Schulter gelegt. Auf dem Haupte trägt er eine rosafarbene edelsteinbesetzte Krone, deren Umriss durch kleinen Kügelchen abgegrenzt ist und die in der Mitte ein Kreuz zeigt. Der Nimbus ist durch Punzarbeit betont und schneidet den Querbalken des kleinen Kreuzes an der Krone. Die Füße in schwarzen Schuhen

ruhen auf einem hellblauen Suppedaneum. Sein rotes Monogramm befindet sich oben auf dem goldenen Grund: IC XC.

Unten auf dem Suppedaneum findet sich die Jahreszahl 1837 in roter Schrift.

Nach ihren Maßen dürfte die Ikone Teil einer Ikonostase gewesen sein, und zwar in der ersten Reihe zur Rechten der „Königlichen Pforte“.

KAT. NR. 2

CHRISTUS ALS HOHERPRIESTER

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 95.2.82

Maße: B: 45,9 cm, H: 57,6 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Nicht gut. Die Farbschicht ist zum großen Teil abgeblättert. Insbesondere befinden sich Beschädigungen an den Rändern. Zusätzliche Holzleisten sind am oberen und unteren Rand hinzugefügt.



Der Hintergrund ist bis zur Sitzhöhe grün, dann wird er – oben in einem flachen Bogensegment endend – goldfarbig. Die Komposition ist an den Außenseiten und im Bogeninnern durch eine rote Bemalung umrahmt. In den braunen Zwickelzonen befinden sich fragmentarisch erhaltene stilisierte gelbe Blättermotive.

Christus als Hoherpriester sitzt frontal auf einem mit einem blauen Troddelkissen belegten niedrigen Thronsessel, dessen barocke Konturen durch dunkelbraune Schattierungen abgehoben sind. Von den beiden Seiten der Rückenlehne hängen Quasten herab.

Gekleidet ist der bärtige und langhaarige Christus in bischöfliche Gewänder mit einem blauen Sticharion, dessen sichtbare rechte Manschette mit einem blumenförmigen Kreuz ornamentiert ist. Darüber liegt ein rosafarbener Sakkos, der mit weißen stilisierten Blumenmotiven besetzt ist und an dessen weißen Säumen schwarze stilisierte Blättermotive angebracht sind. Das mit drei goldenen Kreuzen geschmückte blaue Omophorion ist um die Schulter gelegt. Darauf ist auf der Brust eine goldene Brosche bzw. Agraffe befestigt, die mit einem aus Kugeln bestehenden Kreuz geschmückt ist. Das Epigonation liegt, vom Sakkos herabhängend, auf dem rechten Knie. Das goldene Epitrachelion ist nur teilweise sichtbar. Während die rechte Hand im Segensgestus erhoben ist, hält die linke ein geöffnetes Evangelienbuch (die zitierte Bibelstelle lässt sich nicht entziffern). Unter dem rechten Arm befindet sich eine Paterissa, die an der Spitze zwei Drachenköpfe und ein Kreuz ziert. Christi Füße stehen auf einem dunkelblauen Suppedaneum,

das nur teilweise wiedergegeben ist. Sein rotes Monogramm ist auf goldenem Grund an den beiden Seiten des Thronsessels angebracht: IC XC.

Die Ikone könnte zusammen mit der „Apostelgruppe“ (Kat. Nr. 8-15) einen Ikonostase-Balken gebildet haben.

KAT. NR. 3

**MARIA GLYKOPHYLOUSA MIT DEM EHREN-TITEL
ELEOUSA**

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 29.2.82

Maße: B: 42,1 cm, H: 56,3 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Ziemlich schlecht. Die Farbschichten an den Rändern sind stark abgeblättert. Die Farben und Konturen des mittleren Bildfeldes sind unscharf.



Die Komposition ist durch kräftige Gold- und Rottöne bestimmt; der goldene Hintergrund ist durch eine rote Bemalung umrandet. Außerdem sind Reste einer zweiten äußeren braunen Umrandung zu erkennen, jedoch ist sie nur relativ unvollständig erhalten.

Maria als Halbfigur in Dreiviertelansicht hält das Christuskind liebkosend umarmt; sie fasst es mit der rechten Hand unter den Beinen, während sie mit der linken seinen Rücken stützt. (An dieser Stelle sind Farben und Konturen verwischt und nicht hinreichend scharf, um die Ikonographie exakter zu unterscheiden.) Dabei neigt sie den Kopf etwas nach links. Das Christuskind fasst Maria mit der rechten Hand – die Fingerspitzen liegen auf Marias Schulter – und schmiegt die rechte Wange an ihre linke Wange. Seine linke Hand berührt den Saum des Obergewandes. Maria schaut währenddessen das Christuskind an. In den oberen Ecken sind zwei kniende Engel mit grünen Flügeln jeweils auf einem blau-weiß getönten Wolkensegment abgebildet.

Maria ist mit einem goldenen Maphorion, dessen lineare Faltenwürfe durch rote Schattierungen gekennzeichnet sind, bekleidet. Von der Draperie des blauen Untergewandes ist wegen des schlechten Erhaltungszustandes wenig zu erkennen. Das blaue Haarnetz ist in den sichtbaren gefalteten Teilen weiß getönt. Das Christuskind trägt einen rosafarbenen Chiton mit ockerfarbenen Streifen. Ein ebenfalls ockerfarbiges Obergewand, dessen Falten durch elfenbeinfarbige geometrische Linien angedeutet sind, bedeckt den Unterkörper bis zu den unbedeckten Füßen. Die goldenen Nimben, die mit einem Volutenmuster geschmückt sind, haben punzierte Umrisse. Das Monogramm des Christuskindes ist an der rechten Bildseite außerhalb des Nimbus angebracht: IC XC. Beide Engel sind in ein blaues Untergewand, dessen

Kragen goldfarbig ist, und in einen roten Mantel gekleidet. Beide Engel halten mit der Linken bzw. Rechten Schriftrollen mit Versen aus dem Akathistos-Hymnus. Der Text auf der linken lautet: XAIPE OTI YΠAPXEIC BACIAEΩC KAΘEΔPA: Sei begrüßt, weil du der Thron des Königs bist, oder: „Freu Dich, da Du des Königs Thron bist“.⁴⁴⁷ Der Text der rechten Schriftrolle lautet: XAIPE OTI BACTAZEIC TON BACTAZONTA ΠANT (A): Sei begrüßt, weil du den trägst, der alles trägt, oder „Freu Dich, da Du den Träger des Universums trägst“. Die freien Hände der Engel liegen auf ihrer Brust.

Der rote Titulus – als Epithet bzw. Würdetitel – ist auf der linken Bildseite angebracht: MHP ΘOY H EΛEOYCA: Gottesmutter Eleousa „die Erbarmende“.

⁴⁴⁷ Pätzold (1989) 128. – Die Texte sind aus der siebten und achten Verszeile der ersten Strophe. Siehe auch die gleichen Zitate in Kat. Nr. 64, 65, 66.

KAT. NR. 4

DIE THRONENDE MARIA MIT DEM CHRISTUSKIND

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 31.2.82

Maße: B: 74,0 cm, H: 130,7 cm.

Datiert: Dezember 1836.

Zustand: Im Allgemeinen gut. Jedoch befindet sich im oberen Bereich ein durchgehender Riss. Die Farbschichten des unteren Randes sind zum Teil abgeblättert.



Der Hintergrund ist bis zur Sitzhöhe goldfarbig, danach grün. Die Komposition ist durch einen mit rot umrandeten Rundbogen abgeschlossen, dessen Innenseite mit stilisierten Blättern dekoriert ist. Ihr folgt eine rote Bemalung, und der Rest ist braun. In den ebenfalls braunen Zwickelzonen sind rote Blumenmotive angebracht.

Maria in Frontalansicht sitzt auf einem silberfarbenen, mit einer hohen Rückenlehne versehenen Thron, dessen stilisierte, grob gemalte barockisierende Form durch braune Schattierungen und Konturen gestaltet ist. Sie lehnt sich an ein besticktes rotes Kissen, das an beiden Enden mit einer goldfarbigen Troddel besetzt ist. Sie hält das links auf dem Schoß sitzende Christuskind mit der linken Hand, während sie mit der rechten seinen rechten Fuß berührt. Sie blickt etwas nach links, während das langhaarige Christuskind nach rechts schaut. Es segnet mit der rechten Hand, und mit der linken hält es eine Schriftrolle. Ein Teil der Inschrift zitiert einen Vers des Propheten Jesaja (61, 1): ΠΙΝΕΥΜΑ ΚΥΠΙΟΝ ΕΠΙ ΕΜΕ ΟΥ ΕΝΕΚΕΝ ΕΧΡΙΣΤΕ ΜΕ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΕΙΝ ΤΙΣΙΝ: Der Geist Gottes des Herrn ist auf mir, weil der Herr mich gesalbt hat. Er hat mich gesandt, den Elenden gute Botschaft zu bringen. Oben über dem Thron krönen zwei schwebende Engel in Ganzfigur die Gottesmutter.

Bekleidet ist Maria mit einem goldenen, schön gesäumten Maphorion, dessen Falten durch rote Linien angedeutet sind, über einem mit Blumenmotiven ornamentierten weißen Untergewand, das im Beinbereich offen hervorschaut. Die Füße in roten Schuhen stehen auf einem hellblauen niedrigen Suppedaneum. Ihr rotes Monogramm ist auf dem goldfarbenen Grund an beiden Seiten des Nimbus zu sehen: ΜΗΡ ΘΟΥ. Das Christuskind trägt ein goldenes Untergewand, dessen Falten ebenfalls durch rote Schattierungen gekennzeichnet sind, darüber ein goldenes Himation, das nur das rechte Bein und den rechten Arm bedeckt und dessen Drapierung durch

grüne Falten gestaltet ist. Der freie linke Fuß trägt keinen Schuh. Beide Figuren haben goldene, mit stilisierten Blättermotiven verzierte Nimben, die in Punzarbeit ausgeführt ist. Mit einer Hand bringen die Engel die rote mit Juwelen besetzte Krone, während sie mit der anderen je einen grünen Palmzweig halten.

Unten auf dem Rand ist eine rote Inschrift fragmentarisch erhalten. Jedoch lässt sich diese nicht entziffern (ΠΑΥΛΟΥ Χ. ΑΛΕΟ. .).

Nach ihren Maßen und der Form des oberen Bogens dürfte diese Ikone ebenfalls ein Teil einer Ikonostase gewesen sein.

KAT. NR. 5

DIE THRONENDE MARIA MIT DEM CHRISTUSKIND

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 82.2.82

Maße: B: 59,7 (oben 58,8 cm und unten 59,7 cm), H: 133,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Teilweise gut. Die Gesichter der Engel sind unscharf. Die Farbschicht des goldenen Hintergrundes ist zum Teil abgefallen. Auf der mittleren rechten Bildseite befindet sich ein Riss im Holzblock. Die Farben der Gewänder des Christuskindes sind verblasst.



Der grüne Fußboden beginnt ab der Sitzhöhe der Figur, und darüber ist der Hintergrund goldfarbig. Die Komposition ist oben durch einen Rundbogen mit gewelltem Umriss beendet. Die Bogenzwickel sind braun gemalt.

Maria, in Frontalansicht auf einem ockerfarbigen niedrigen Thron sitzend und sich an ein hellblaues Kissen lehnd, hält das Christuskind. Während sie mit der linken Hand seine linke Hüfte stützt, berührt sie mit der rechten seinen rechten Unterarm. Zugleich streckt das Christuskind den rechten Arm zum Segensgestus nach rechts aus; in der linken hält es eine geschlossene Schriftrolle. Beide blicken auf den Betrachter. Die geradlinigen Konturen des Thrones sind durch dunkelockerfarbige Schattierungen angedeutet. Auf den Pfosten der Rückenlehnen befinden sich als einziger Schmuck Tannen- bzw. Pinienzapfen. Oben über dem Thron schweben zwei in einem von weiß bis blau getönten Himmelssegment sitzende Engel.

Bekleidet ist Maria mit einem dunkelroten Maphorion, das mit drei Sternchen geschmückt und durch goldene Streifen gesäumt ist. Darunter trägt sie ein blaues Untergewand, dessen Kragen und Manschette mit schwarzen stilisierten Motiven auf goldenem Grund verziert sind. Die Falten der Gewänder sind durch dunkler getönte rote und blaue Drapierungen wiedergegeben. Jedoch sind die Falten des blauen Untergewandes im Kniebereich weiß gehöhlt. Von dem blauen Haarnetz ist kaum etwas zu sehen, lediglich im Bereich hinter den Ohren ist es zu erkennen. Die Füße in roten Schuhen stehen auf einer niedrigen hellblauen Fußstütze. Ihr rotes Monogramm befindet sich auf goldenem Grund an den Seiten des punzierten Nimbus: MHP ΘΟΥ. Bekleidet ist das langhaarige Christuskind mit einem blauen Chiton, der einen goldenen

Streifen auf der rechten Schulter hat. Das ockerfarbige Himation bedeckt den Unterkörper bis zu den unbeschuhten Füßen. Sein ebenfalls goldener Nimbus ist rot umrandet.

Die Engel haben gerade die thronende Maria mit einer Krone, die in der Mitte einen roten Edelstein besitzt, bekrönt. Sie sind einheitlich in ein blaues Untergewand und ein rotes Obergewand gekleidet. Mit den freien Händen halten sie schwarze Pflanzen bzw. Palmzweige.

Nach ihren Maßen und ihrer bogenförmigen Bemalung dürfte diese Ikone ein Teil einer Ikonostase gewesen sein und ihren Platz in der ersten Reihe zur Linken der „Königlichen Pforte“ gehabt haben.

KAT. NR. 6

DIE THRONENDE MARIA MIT DEM CHRISTUSKIND

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 114.2.82

Maße: B: 61,7 cm, H: 135,8 cm; Breite des Rahmens: 5,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Ziemlich gut. Allerdings sind die Farbschichten der Ränder zum großen Teil abgeblättert. Der obere Abschluss des Bildrahmens ist abgerissen. Etliche kleine Risse befinden sich auf der Farbfläche des goldenen Hintergrundes und am linken Bein des Thrones. Die Krone der Gottesmutter ist ebenfalls nur unvollkommen erhalten.



Die Ikone ist durch einen zusätzlichen Rahmen umgeben, dessen obere Leiste verloren gegangen ist. Die erhaltene Färbung dieses Rahmens zeigt zunächst schwarze, danach rot gemalte Streifen. Der Fußboden ist grün, während die übrige Bildfläche golden grundiert ist.

Maria, den Betrachter anschauend, sitzt auf einem mächtigen Thron, der reichlich mit monochromen Schnitzereien versehen und mit grau getönter blauer Farbe bemalt ist. Die Vorderseite der kolossalen Beine des Throns wirkt durch rote und schwarze Punktierung wie Marmor oder Granit. Maria lehnt sich an ein dunkelgrünes Kissen, dessen beide Enden durch einen goldenen runden Streifen und goldene Blättermotive ornamentiert sind. Oben über dem Thron schweben tänzelnd zwei Engel, die zugleich Maria mit einer mit Edelsteinen verzierten Zackenkrone krönen. Maria hält das langhaarige Christuskind auf dem Schoß. Sie berührt mit der linken Hand seine linke Schulter, während sie mit der rechten sein rechtes Handgelenk fasst. Währenddessen segnet es mit der rechten Hand: in der linken hält es eine geschlossene Schriftrolle.

Maria trägt ein dunkelrotes goldgesäumtes Maphorion und ein blaues Untergewand, dessen Kragen und Manschetten gleichfalls mit Gold gesäumt sind. Die geometrischen Faltenwürfe sind durch dunkler getönte Linien und Schattierungen ausgeführt. Besonders auffallend sind die ovale Drapierung des Kniebereiches und der dreieckigen Gewandzipfel des Maphorions. Der sichtbare Teil des blauen Haarnetzes ist durch geradlinige Drapierung vorgestellt. Die Füße in roten Schuhen stehen auf einer hellblauen doppelstufigen Fußstütze. Das Monogramm der

Gottesmutter befindet sich auf dem goldenen Grund zu beiden Seiten des Nimbus: MHP ΘΟΥ. Gekleidet ist das Christuskind in einen blaugrauen Chiton, der mit einem goldenen Streifen geschmückt ist. Darüber trägt es ein hellrosa Himation, dessen Falten durch dunkler getönte und in geometrischer Form gemalte Konturen und Schattierungen gekennzeichnet sind. Von den Sandalen sind dünne Riemen zu sehen. Die Umrisse der goldenen Nimben sind punziert.

Mit den freien Händen halten die Engel grüne Palmzweige. Bekleidet sind sie einheitlich mit einem weißen Untergewand, dessen Konturen durch grüne Schattierungen angedeutet sind, und mit einem hellrosa Himation, dessen schwebende Faltenwürfe durch dunkler getönte rosafarbige Linien kontrastiert sind.

Nach ihren Maßen zu urteilen, dürfte diese Ikone ein Teil des ersten Registers einer Ikonostase und dort zur Linken der „Königlichen Tür“ angebracht gewesen sein.

KAT. NR. 7

ZOODOCHOS PEGE

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 146.2.82

Maße: B: 23,4 cm, H: 30,1 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Im Allgemeinen gut. Allerdings ist die Farbschicht oben an der linken Bildseite abgeblättert. An den Rändern befinden sich geringfügige Beschädigungen.



Die Bildkomposition ist zuerst durch eine sehr dünne weiße Linie abgegrenzt, danach durch eine dickere rote. Der Himmelsbereich ist goldfarbig. Eine Stadt-Silhouette begrenzt den Vordergrund.

Maria und das Christuskind sind auf einer goldenen Brunnenschale in Kelchform, die auf einem gemauerten quadratischen Bassin fußt, den ausgestreckten Armen in Orantenhaltung dargestellt. Sie werden von zwei sie verehrenden Engeln auf einem in den Farbtönen weiß und blau gemalten Wolkensegment flankiert.

Die Brunnenschale besitzt drei Wasserabflüsse, von denen zwei an den Seiten mit Skulpturen bzw. Reliefmasken, aus deren Mündern Wasser fließt, versehen sind. Der dritte befindet sich auf dem Kelchständer in der Mitte in Form einer steinernen Gorgonenmaske, aus deren Mund ebenfalls Wasser strömt. In dem gemauerten Bassin, das von zwölf Heilungssuchenden umgeben ist, schwimmen fünf rote Fische, von denen drei im Ganzen zu sehen sind.

Dargestellt sind im Uhrzeigersinn die folgenden Figuren und Wunderszenen: Drei Personen trinken Wasser aus einem Terrakotta-Krug, während drei weitere zwei Kranken Wasser aus dem Bassin servieren. Die Szene rechts bedeutet die Heilung des von dem Teufel Besessenen, und die links die Heilung des tödlich kranken Thessalian. Hinter der linken Ecke des Brunnenbassins stehen zwei Figuren in königlichen Kostümen und weitere zwei in kirchlichen Gewändern mit mitraähnlichen Kronen.

Bekleidet sind Maria und das Christuskind mit goldenen Gewändern, deren Falten durch rote Schattierungen gekennzeichnet sind. Ihre goldenen Nimben sind rot umrandet. Die Engel, die in der Hand stilisierte Pflanzen bzw. Palmzweige halten, tragen ebenfalls goldene Trachten. Die

Fältelung der Untergewänder ist durch schwarze Konturen angedeutet, die der Chlamys durch rote Schattierungen. Beide haben goldene Nimben mit roten Umrissen. Die Hintergrundlandschaft ist durch niedrige stilisierte Bäume geprägt. Dahinter ist die Stadtmauer von Konstantinopel durch anspruchslose architektonische Elemente geschildert, über deren Zinnen viele Türme der Stadt hervorragen.

Der rote Titulus auf dem goldenen Grund besagt: Η ΖΩΟΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ: Gottesmutter als die „Lebensspendende Quelle“.

KAT. NR. 8

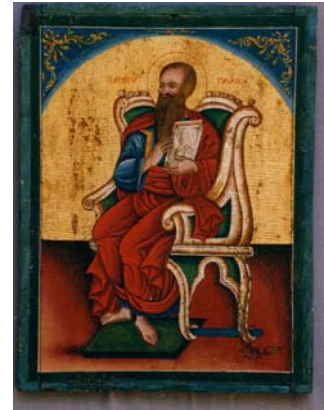
DER APOSTEL PAULUS

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 71.2.82

Maße: B: 45,6 cm, H: 57,8 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Im Allgemeinen gut.



Festtag: 29. Juni.

Der mit einem flachen Bogen gerahmte Hintergrund ist goldfarbig und endet auf der Kniehöhe des Apostels. Der Rest ist rot. Die beiden oberen Zwickelzonen der Ikone sind mit stilisierten gelben Blättermotiven auf blauem Grund verziert. Die äußere Rahmung ist grün.

Der Apostelfürst Paulus ist auf einem grünen Sessel mit barock geschwungenen Verzierungen an der Rücklehne, die wie das Sesselgestell goldfarbig sind, sitzend wiedergegeben. Sonderbar scheint, dass die Füße des Sessels mit einem stabförmigen Element, einer stützenden Leiste, mit der niedrigen Fußstütze verbunden sind. Er hält das geschlossene Evangelienbuch auf der linken Brust und wendet sich nach links. Paulus ist wie üblich mit Stirnglatze, kurzem braunen Haar und langem spitzen Bart dargestellt. Er ist mit einer blauen Tunika und einem roten Pallium bekleidet. Seine Füße in Sandalen stehen auf dem sehr niedrigen grünen Suppedaneum.

Der rote Titulus des Apostels ist an den beiden Seiten des Nimbus angebracht: Ο ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΥΛΟΣ.

KAT. NR. 9

DER APOSTEL PETRUS

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 92.2.82

Maße: B: 45,6 cm, H: 56,4 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Im Allgemeinen gut. Teilweise sind die Farben abgesplittert; z.B. auf dem linken Bein des Sessels.



Festtag: 29. Juni.

Der goldene, in einen flachen Bogen gestellte Hintergrund endet auf der Sitzhöhe des Apostels mit der roten Farbe des Fußbodens. Auf den oberen Zwickelfeldern sind stilisierte gelbe Blumen- sowie Blättermotive auf dem blauen Grund angebracht.

Der Apostelfürst Petrus sitzt auf einem grünen Sessel, dessen barockes Gestell silberfarbig ist. Die Sesselfüße sind durch eine Leiste mit der Fußstütze verbunden. Petrus hält das geschlossene Evangelienbuch in der rechten Hand und richtet sich ein wenig nach rechts. Als Zeichen des LöSENS und Bindens hängen zwei Schlüssel von seiner rechten Hand herab. Er ist wie üblich als Greis mit grauem, kurzem Haar und Bart dargestellt. Er ist mit einer blauen Tunika und einem ockerfarbenen Pallium bekleidet. Die Kleidung wirkt (durch die Farbabsplitterung) konturenlos. Seine Füße in Sandalen stehen auf der niedrigen grünen Fußstütze.

Der rote Titulus ist an den beiden Seiten des Nimbus angebracht: Ο ΑΠΟΚΤΟΛΟC ΠΕΤΡΟC.

KAT. NR. 10

DER APOSTEL MATTHÄUS

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 88.2.82

Maße: B: 44,7 cm, H: 56,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Im Allgemeinen gut.



Festtag: 16. November.

Der goldene Hintergrund endet oben in einen flachen Bogen und wird durch den roten Malstreifen, der die Komposition umrahmt, abgeschlossen; unten hört er in Kniehöhe der Apostelfigur in der grünen und goldenen Fußbodenfläche auf. Auf den blauen oberen Ecken sind schwer erkennbare stilisierte gelbe Blumenmotive angebracht.

Der Apostel Matthäus sitzt auf einem roten Sessel, der silberfarbene Umrisse hat. Er richtet sich nach rechts und hält das geschlossene Evangelienbuch in den Händen. Matthäus ist als Greis mit ergrauendem Haar und langem Vollbart dargestellt. Bekleidet ist er mit einer roten Tunika und einem blauen Pallium. Seine Füße in Sandalen stehen auf einer niedrigen roséfarbenen Fußstütze.

Die rote Namens-Beischrift befindet sich an den beiden Seiten des Nimbus: Ο ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ MATΘΑΙΟΣ.

KAT. NR. 11

DER APOSTEL LUKAS

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 79.2.82

Maße: B: 45,6 cm, H: 56,2 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Die Farben an den Rändern der Ikone sind abgeblättert.



Festtag: 18. Oktober.

Der Apostel Lukas befindet sich unter einem durch rote Konturen gerahmten flachen Rundbogen; der Goldhintergrund endet in Kniehöhe mit dem grünen Fußboden. Auf den beiden oberen Winkelzonen befinden sich stilisierte weiße Blumenmotive auf braunem Grund.

Er ist auf einem silbergrau bemalten Sessel sitzend dargestellt. Er hält das geschlossene Evangelienbuch in der linken Hand, während er sich etwas nach links wendet. Lukas ist als junger Mann mit kurzem dunkelbraunem Bart und Haar wiedergegeben. Angezogen ist er mit einer blauen Tunika und einem roten Pallium. Seine Füße stehen in schwer erkennbaren Sandalen auf einer niedrigen blauen Fußstütze.

Der rote Titulus ist an den beiden Seiten des Nimbus angebracht: Ο ΑΠΟΚΤΟΛΟC ΛΟΥΚΑC.

KAT. NR. 12

DER APOSTEL MARKUS

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 72.2.82

Maße: B: 46,3 cm, H: 58,4 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Teilweise sind die Farben abgeblättert.



Festtag: 25. April.

Von oben – begrenzt von einem flachen Bogensegment – bis zur Kniehöhe ist der Hintergrund golden, dann grün. Die Komposition ist von einer roten Bemalung eingerahmt, die nach außen zum Rahmen breit hellblau ausgemalt ist; in den oberen Bogenzwickeln hat sie gelbe stilisierte Blumenmotive.

Der Apostel Markus sitzt auf einem niedrigen roten thronartigen Sessel und wendet sich nach links. Er hält in den beiden Händen das geschlossene Evangelienbuch auf seiner linken Brust. Markus ist mit rundem braunen Bart und kurzem braunen Haar dargestellt. Er ist mit einer grünen Tunika und einem rosefarbigen Pallium bekleidet. Seine Füße in Sandalen, von denen nur dünne Riemen zu erkennen sind, stehen auf einer niedrigen blauen Fußstütze.

Sein Titulus befindet sich an den beiden Seiten des Nimbus: Ο ΑΠΟΚΤΟΛΑΟΣ ΜΑΡΚΟΣ.

KAT. NR. 13

**JAKOBUS, DER BRUDER DES HERRN
(ADELPHOTHEOS)**

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 91.2.82

Maße: B: 45,2 cm, H: 56,1 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Verhältnismäßig schlecht. Die Farbschicht ist rissig, an einer Stelle abgeblättert.



Festtag: 23. Oktober.

Die Abbildung ist durch einen roten, danach braunen Umriss umrandet und oben von einem flachen Bogen abgeschlossen. Bis zur Kniehöhe der Figur ist der Hintergrund goldfarbig. Darauf wird er grün. Die oberen Ecken sind mit roten einfachen Blättermotiven verziert.

Der Apostel Jakobus Adelphotheos,⁴⁴⁸ der Gottesbruder, der auf einem silberfarbenen, geschwungenen Sessel sitzt, hält in seiner linken Hand das geschlossene Evangelienbuch und dreht sich nach links.

Jakobus ist als ein in mittlerem Alter stehender Mann mit kurzem rundem braunen Bart und Haar dargestellt. Bekleidet ist er mit einer grünen Tunika und einem braunen Pallium. Seine Füße in Sandalen stehen auf einer dunkelgrünen, schlichten Fußstütze.

Die rote Namens-Beischrift ist an den beiden Seiten des Nimbus zu erkennen: ΙΑΚΩΒΟC Ο ΑΔΕΛΦΟΘΕΟC.

⁴⁴⁸ Jakobus wird im Osten zu den 70 Aposteln gezählt und ist als Greis mit langem Bart beschrieben. Andererseits wird im Westen der Apostel Jakobus der Jüngere, der jugendlich, mit keimendem Bart geschildert wird, mit Jakobus, dem Bruder Jesu, gleichgesetzt. LCI 7 (1994) 39-42 und 47-51. Auch hier ist Jakobus Adelphotheos mit Jakobus dem Jüngeren gleichgesetzt.

KAT. NR. 14

DER APOSTEL THOMAS

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 112.2.82

Maße: B: 45,2 cm, H: 56,2 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Nicht gut. Zum großen Teil sind die Farben abgesplittert.



Festtag: 6. Oktober.

Der goldene Hintergrund der Ikone endet in Kniehöhe des Apostels, anschließend beginnt der rote Fußboden. Die Komposition ist durch einen roten Streifen eingerahmt und oben durch einen flachen Bogen abgeschlossen. Die oberen Ecken sind wiederum rot ausgemalt und mit stilisierten Blumenornamenten in gelb verziert.

Der Apostel Thomas ist auf einem silberfarbigen Sessel sitzend dargestellt. Er wendet sich nach rechts. An seiner rechten Brust hält er mit beiden Händen das geschlossene Evangelienbuch. Er ist jung ohne Bart und mit kurzem braunen Haar abgebildet. Er trägt eine grüne Tunika und darüber ein rotes Pallium. Seine Füße mit schwer erkennbaren Sandalen stehen auf einer niedrigen grünen Stütze.

Der rote Titulus befindet sich auf den beiden Seiten des Nimbus: Ο ΑΠΟΚΤΟΛΟC ΘΩΜΑC.

KAT. NR. 15

DER APOSTEL PHILIPPUS

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 57.2.82

Maße: B: 45,0 cm, H: 56,2 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Die Farbschicht ist teilweise rissig.



Festtag: 11. Oktober.

Der Hintergrund ist golden und wird von der Sitzhöhe an grün. Eine rote Kontur begrenzt die Komposition, die oben durch einen flachen, braun ausgemalten Bogen abgeschlossen wird; die Bogenzwickel sind mit kaum sichtbaren, schlichten Blumenmotiven ornamentiert.

Der Apostel Philippus sitzt auf einem silberfarbenen Sessel, der rote Schattierungen hat, und wendet sich nach links. Er hält das geschlossene Evangelienbuch in seinem linken Arm. Philippus ist jung und bartlos dargestellt. Er trägt eine leuchtend blaue Tunika und ein rotes Pallium. Seine Füße in Sandalen stehen auf einer niedrigen blauen Stütze.

Wie der rote Titulus besagt, zeigt die Ikone den Apostel Philippus: Ο ΑΠΟΚΤΟΛΟC ΦΙΛΙΠΠΟC.

KAT. NR. 16

JOHANNES PRODROMOS

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 140.2.82

Maße: B: 45,7 cm, H: 56,1 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Nicht gut. Die Ikone ist durch Wurmbefall beschädigt. Die Details der Szene sind unscharf. Die Farbschichten der Ränder sind zum Teil abgesplittert.

Quellen: Lk 1, 8-21, 63; Lk 3, 19-20; Mt 3, 10; Mt 14, 3-11; Mk 6, 17-28.



Festtage: 24. Juni, 29. August, 24. Februar, 25. Mai.

Der goldene, von einem flachen Bogen oben und einer Häuserfassade in der Mitte abgegrenzte Hintergrund beherrscht den Himmelsbereich. An den blauen Zwickelzonen sind stilisierte weiße Blumenmotive angebracht. Die Komposition ist durch eine dünne weiße Bemalung umrandet. Ihr folgt eine weitere schwarze, danach wieder eine weiße. Schließlich begrenzt eine schwarze Rahmung die Ikone.

Dargestellt ist Johannes Prodromos mit Flügeln als Engel der Wüste. Ohne eigene Abgrenzung sind im unteren Drittel zu Seiten der frontal gestellten Figur im kleineren Format die Geburt und der Tod des Heiligen dargestellt.

Johannes fasst mit der linken Hand einen Stab, dessen Spitze mit einem weißen Kreuz und einer weißen Fahne versehen ist. Diese sind kaum mehr sichtbar. Von dem Stab hängt außerdem eine geöffnete Schriftrolle herab. Johannes zeigt mit der rechten Hand auf sie. Der Text ist schwer zu entziffern, jedoch ist der Vers mit der folgenden Übersetzung denkbar: METANOEITE ITIKEN GAP H BACIAEIA TON OYPANON: Tut Buße, denn das Himmelreich ist nahe herbeigekommen (Mt. 3, 2; 4, 17; 10, 7). Bekleidet ist der langhaarige und mit hellgrauen Flügeln versehene Prodromos mit einem hellbraunen Untergewand aus Fell. Darüber trägt er ein blaues Obergewand, das die linke Schulter und Teile des Unterkörpers bedeckt. Die Füße sind in Sandalen, von denen die dünnen Riemen zu sehen sind.

Auf der linken Bildseite befindet sich die Geburtszene: Im Hintergrund ist eine Gebäudefassade mit einem kleinen Gitterfenster dargestellt, rechts daneben ein weißer Vorhang gehängt. Darüber ist in rot eine unleserliche Beischrift angebracht. Es dürfte die folgende sein: Η ΓΕΝΗCIC: die Geburt. Neben der goldenen Wiege, in der das gewickelte Neugeborene liegt, steht eine Hebamme oder Dienerin. Die nimbierte Mutter Elisabeth liegt im Bett in goldener Wäsche. Zur Linken bringen zwei Dienerinnen Teller mit Speisen. Vor dem Bett sitzt der nimbierte stumme Vater Zacharias auf einem Stuhl, der auf ein hellblaues Podium gestellt ist. Er schreibt auf die Frage einer Dienerin den Namen des Kindes Johannes auf (Lk 1, 63). Elisabeth trägt ein leuchtend rotes Untergewand und ein blaues Maphorion. Bekleidet ist der weiß- und langhaarige Zacharias mit einem blauen Untergewand und roten Obergewand.

Die Todesszene ist auf der rechten Bildseite angebracht. Im Hintergrund befindet sich die Fortsetzung der oben erwähnten Gebäudefassade mit zwei größeren Gitterfenstern und dem Teil einer Türöffnung. Die schwer erkennbare Beischrift der Szene befindet sich unter dem Gitterfenster: Η ΑΠΟΤΟΜΗ: Die Enthauptung. Der Henker zeigt mit der rechten Hand das gerade abgeschlagene nimbierte Haupt, das noch blutet, vor, während er mit der linken das Schwert hält. Die Leiche ohne Kopf liegt zur Rechten. Salome an der linken Seite, begleitet von einer Dienerin, die mit den Händen eine goldene Schale hält, steht bereit, um das Haupt zu empfangen. Zwar ist die Farbschicht des Fußbodens weitgehend beschädigt, doch ist die braune Erde zu erkennen.

Wegen des schlechten Zustandes der Ikone sind der goldene Nimbus und der weiße Titulus auf dem goldenen Grund kaum lesbar. Es dürfte der folgende gewesen sein: Ο ΑΓΙΟC ΙΩΑΝΝΗC Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC.

KAT. NR. 17

JOHANNES PRODROMOS

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 19.2.82

Maße: B: 73,6 cm, H: 131 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Gut, jedoch befindet sich in der Bildmitte ein durchgehender Riss. Auch sind stellenweise Farbschichten abgesplittert.



Festtage: 24. Juni, 29. August, 24. Februar, 25. Mai.

Die Komposition ist oben durch einen mit rot umrandeten Rundbogen abgeschlossen, dessen Innenseite mit stilisierten Blättern dekoriert ist. Auf den braunen Zwickelzonen sind stilisierte rote Blättermotive angebracht. Oben auf dem Scheitel des Bogens befindet sich ein an Blumen befestigtes gleichseitiges Dreieck mit dem Auge Gottes, das von einer Aureole umgeben ist. Ein goldener Hintergrund beherrscht die obere Hälfte der Ikone. Einige winzige Pflanzen und Bäume dekorieren die sonst kahle Hintergrundlandschaft, die sich an den Goldgrund anschließt.

Der geflügelte Johannes Prodromos, der etwas nach rechts blickt, ist als Engel der Wüste in ganzer, die Bildfläche fast ausfüllender Gestalt dargestellt. Zu seinen Füßen befindet sich rechts das abgeschlagene nimbierte Haupt mit geschlossenen Augen auf einer mit Juwelen geschmückten Schale. Der goldene Nimbus ist rot umrandet.

Johannes segnet mit der rechten Hand, während er mit der linken den dünnen Kreuzstab und eine geöffnete Schriftrulle hält. Ihr Text lautet: METANOEITE HTTIKE ΓΑΡ Η ΒΑCΙΑΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ [...]: Tut Buße, denn das Himmelreich ist nahe herbeigekommen (Mt 3, 2; 4, 17; 10, 7). Der Rest des Textes ist nicht zu entziffern.

Der langhaarige und bärtige Heilige hat ein graues Pelzgewand an, darüber trägt er ein hellbraunes Himation, dessen Faltenwürfe durch weiße Linien und Schattierungen angedeutet sind und dessen Faltenzipfel Karos bilden. Dazu ist ein Teil eines goldenen Gürtels, der das Pelzgewand über den Lenden umschließt, zu sehen. Die Konturen der dunkelblauen Flügelfedern sind durch silberne Bemalung hervorgehoben. Die nach der Seite ausgestreckten Füße stehen in Sandalen mit dünnen Riemen.

Auf der rechten Bildseite, links zu seinen Füßen, befindet sich ein grünbelaubter Baum, in dessen Zweigen eine Axt liegt. Dieses Bildelement deutet auf die Worte des Johannes hin: Es ist schon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt. Darum: jeder Baum, der nicht gute Frucht bringt, wird abgehauen und ins Feuer geworfen (Mt 3, 10).

Der rote Titulus oben auf dem Goldgrund ist in Ligaturen angebracht: O AΓΙOC ΙΩΑΝΝΗC O ΠΡΟΔΡΟΜΟC. Der Umriss des goldenen Nimbus ist durch feine Punzarbeit gekennzeichnet.

Nach ihren Maßen und ihrer bogenförmigen Bemalung zu urteilen, dürfte diese Ikone aus der Hauptreihe einer Ikonostase stammen.

KAT. NR. 18

DIE HEILIGEN KONSTANTIN UND HELENA

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 56.2.82

Maße: B: 41,6 cm, H: 54,6 cm; Breite des Rahmens: 2,0 cm.

Datiert: 1839.

Zustand: Im Allgemeinen gut, jedoch sind die Farbschichten teilweise abgeblättert.



Festtag: 21. Mai.

Der goldene Hintergrund endet in Hüfthöhe der Figuren. Danach wird er grün. Die heiligen Konstantin und Helena sind in Frontalansicht zu Seiten des braunen „Wahren Kreuzes“ abgebildet. Dargestellt ist oben über dem eine strenge Symmetrie bewirkenden senkrechten Kreuzbalken Gottvater als Greis, der mit der rechten Hand segnet und mit der linken eine Himmelssphaira hält; er ist von einem weißen Wolkensegment umgeben. Ebenfalls weiße Lichtstrahlen verbreiten sich von seinem Haupte.

Konstantin hält in der rechten Hand eine goldene Ähre, während er mit der linken das „Wahre Kreuz“ fasst. Spiegelbildlich hält Helena in der linken Hand die goldene Ähre und berührt mit der rechten den Kreuzstamm. Beide Figuren sind in kaiserliche Gewänder gehüllt und tragen mitraähnliche Kronen. Bekleidet ist der langhaarige und bärtige Kaiser Konstantin mit einem grünen Untergewand, dessen Stoff in sich gemustert ist und dessen Kragen und Säume mit Edelsteinen geschmückt sind. Darüber hat er einen leuchtend roten Mantel an, dessen Falten durch goldene Bemalung hervorgehoben sind. Die ihm gegenüber stehende Kaiserin Helena ist in ein goldenes, mit stilisierten Blumen ornamentiertes Gewand über einem goldenen Untergewand gekleidet. Die Faltenwürfe des Obergewandes sind durch rote Schattierungen gekennzeichnet, so dass sich große Malflächen bilden. Die Füße stehen in goldenen Schuhen. Bekleidet ist Gottvater mit einem grünen Untergewand und einem roten Obergewand, deren Falten durch goldene Schattierungen angedeutet sind.

Die roten Tituli in Ligaturen sind über den goldenen Nimben zu sehen: Ο ΑΓΙΟC ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟC, Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ. Die Umrisse der Nimben sind durch Punzarbeit betont. Auf der linken Bildseite unten sind eine Motivinschrift und eine Jahreszahl angebracht: ΔΕΗCΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥCΟΥ ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΡΟCΚΥΝΗΤΟΥ CΥΝ ΤΗC

CYMBIAC: 1839: Fürbitte deines Dieners, des Pilgers Konstantin, und seiner Gattin durch kniefällige Verehrung. Die Ikone ist zusätzlich gerahmt.

KAT. NR. 19

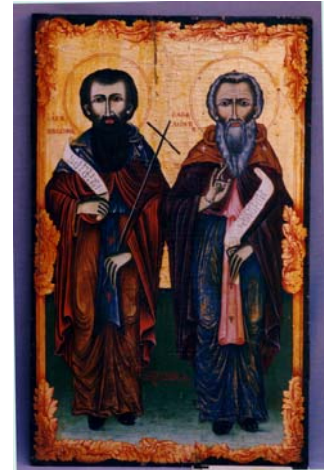
DIE MÖNCHSHEILIGEN NIKODEMOS UND LEONTIOS

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 17.2.82

Maße: B: 57,6 cm, H: 92,3 cm.

Datiert: 1845.

Zustand: Gut. Jedoch befinden sich auf dem Goldgrund einige kleinere Risse. Die Farbschichten an der linken Seitenmitte sind etwas abgeblättert.



Festtage: 26. Dezember und 18. Juni.

Die Abbildung ist vollständig durch stilisierte, plastisch herausgearbeitete, goldene feingezackte Akanthusblätter gerahmt. Eine schwarze Bemalung schließt die Ränder ab. Dargestellt sind auf goldenem Grund stehend die Mönchsheiligen Nikodemos zur Linken und Leontios zur Rechten in frontaler Ansicht. Die Figuren tragen Mönchsgewänder. Nikodemos hält in der rechten Hand eine Schriftrolle mit einem unleserlichen Text, während er mit der linken ein Passionskreuz fasst. Ihm zur Linken steht der mit ergrautem Haar und grauem, bis auf die Brust reichenden, etwas spitz endenden Bart dargestellte Leontios. Dieser segnet mit der rechten Hand, während er in der linken eine Schriftrolle hält. Bekleidet ist der hl. Nikodemos, der mit dunkelbraunem Haar und gleichfarbigem, bis auf die Brust reichenden und halbrund endenden Bart abgebildet ist, mit einem braunen Untergewand und einem blauen, mit den roten Leidenswerkzeugen Christi bestickten Schima. Darüber trägt er einen faltenreichen dunkelroten Mantel und eine blaue, mit weißen Kreuzen ornamentierte Kapuze. Seine Füße stehen in schwarzen Schuhen. Die Kleidung des hl. Leontios besteht aus einem blauen Untergewand und einem rosafarbenen, mit den blauen Leidenswerkzeugen Christi besticktes Schima. Darüber hat er einen dunkeln weinroten Mantel und eine hellbraune, mit weißen Kreuzen bestickte Kapuze an. Die Füße ruhen ebenso in schwarzen Schuhen.

Ihre roten Tituli befinden sich jeweils auf der rechten Seite der goldenen Nimben, deren Umrisse durch zwei konzentrische rote Kreise bezeichnet sind: O ΑΓΙΟC ΝΙΚΟΔΗΜΟC, O ΑΓΙΟC ΛΕΟΝΤΙΟC. Unten den Figuren befinden sich auf dem grünen Boden eine in rot geschriebene Votivinschrift und eine Jahreszahl: ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟC ΤΟΥ ΚΥΠΙΟΥ Χ

ΕΦΡΑΙΜ Χ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΔΑΝΙΗΛΟΓΛΟΥ, 1845: (Die Kommission od. während der
Amtzeit als Epitropos?) - - - - - Demetrius Danieloglu Amtsinhaber.

KAT. NR. 20

DIE HEILIGEN JAKOBUS ADELPHOTHEOS

UND JOHANNES CHRYSOSTOMOS

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 156.2.82

Maße: B: 41,9 cm, H: 55,2 cm.

Datierungs-Vorschlag: 18./19. Jh.

Zustand: Verhältnismäßig gut. Jedoch ist am oberen Rand das Antlitz des segnenden Christus nicht ausreichend deutlich. Am unteren Rand ist die Farbschicht abgeblättert, Außerdem ist das goldene Bordürenornament als rahmende Zier verblasst, so dass es sich kaum mehr von der Umgebung abhebt.



Festtage: 23. Oktober und 14. September.

Bis zur Hüfthöhe der Figuren ist der Hintergrund rot, danach goldfarbig. Die ganze Abbildung ist zunächst durch eine dunkelgrüne Bemalung umrahmt. Auf dieser sind wie auch an den vier Ecken stilisierte feine goldene Blättermotive als Zier angebracht. In ihrer Mitte befinden sich vier goldene Kreuze. Eine zweite rote Bemalung umfasst das Ganze.

Dargestellt sind in Frontalansicht und in voller Gestalt auf der linken Bildseite die heiligen Jakobus Adelphotheos (der Bruder des Herrn, der Gottesbruder) und an der rechten Johannes Chrysostomos (der Goldmundige), der Patriarch von Konstantinopel und Kirchenvater, in bischöflicher Gewandung. Über ihnen erscheint die segnende Gestalt Christi als kleinformatige Halbfigur. Umgeben ist sie von weißen Lichtstrahlen auf rosafarbenem Untergrund, der in einem weiten Halbkreis von einem Himmelsegment umfasst wird, dessen Ränder in Farbtönen von weiß und braun konturiert sind. Der hl. Jakobus segnet mit der rechten Hand, während er in der von seinem Phelonion verhüllten linken das geschlossene goldfarbene Evangelienbuch hält. Ebenso segnet der hl. Johannes Chrysostomos mit der rechten Hand und hält das geschlossene goldfarbene Evangelienbuch im linken Arm.

Bekleidet ist der weißhaarige und spitzbärtige hl. Jakobus mit einem blauen Sticharion und darüber mit einem rosafarbenen Phelonion, dessen Drapierung durch dunkler getönte Farben

gekennzeichnet ist. Von den mit Juwelen verzierten Epimanikien ist nur das rechte zu sehen. Außerdem trägt er ein mit Edelsteinen und goldenen Quasten geschmücktes Epitrachelion. Über seinem rechten Knie hängt das Epigonation, das mit einem goldenen Band am Gürtel befestigt und dessen Rahmung mit Edelsteinen und Perlen geschmückt ist. An den drei freien Ecken hängen goldenen Quasten herab. Über der Kleidung trägt er das weiße, mit rosafarbenen Kreuzen bestickte Omophorion. Die Füße stecken in schwarzen Schuhen. – Der mit kurzem braunen Haar und Bart abgebildete Johannes Chrysostomos ist in ein grünes Sticharion gekleidet, dessen Konturen durch goldene Linien angedeutet sind, und darüber trägt er den roten, mit silberfarbenen stilisierten Blättermotiven bestickten Sakkos, dessen Säume durch Edelsteine und Perlen schön umrandet sind. Darunter sind die goldenen Quasten des Epitrachelions zu sehen. Über seinem rechten Knie hängt das Epigonation, dessen Aussehen dem des hl. Jakobus Adelphotheos gleicht. Wie dieser trägt auch er das weiße, mit schwarzen Kreuzen bestickte Omophorion.

Die Kleidung des bärtigen und langhaarigen Christus besteht aus einem rosafarbenen Unter- und einem blauen Obergewand. Während er mit der rechten Hand segnet, hält er eine Schriftrolle in der linken. Sein rotes Monogramm befindet sich an den Seiten des goldenen Kreuznimbus mit den Buchstaben OΩN: der Seiende: IC XC.

Die roten Tituli in Ligaturen sind an den Seiten der goldenen Nimben, die durch weiße und rote konzentrische Kreise umrandet sind, angebracht: O ΑΓΙΟC ΙΑΚΩΒΟC Ο ΑΔΕΛΦΟΘΕΟC, O ΑΓΙΟC ΙΩΑΝΝΗC Ο ΧΡΥCΟCΤΟΜΟC.

KAT. NR. 21

**DREI MÖNCHSHEILIGE: EUTHYMIOS,
ANTONIOS UND SABBAS**

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 81.2.82

Maße: B: 45,3 cm, H: 56,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Ziemlich schlecht erhalten. Die Farbschichten sind zum großen Teil abgeblättert; z.B. die Farben des Unterkörpers der mittleren Figur. An den beiden Seiten sind zusätzliche Holzstücke angebracht.



Festtage: 20. Januar und 17. Januar und 5. Dezember.

Der Goldgrund des Bildes ist oben durch einen flachen Rundbogen abgeschlossen und durch rote Bemalung umfasst. In den grünen Zwickelzonen sind teilweise erhaltene, stilisierte gelbe Blättermotive angebracht. Der nur zum Teil erhaltene Fußboden ist grün.

Wiedergegeben sind in Frontalansicht und ganzfigurig stehend drei Mönchsheilige: der hl. Euthymios an der linken Bildseite, der hl. Antonios in der Mitte und der hl. Sabbas an der rechten Bildseite.

Die als Greise dargestellten Heiligen segnen mit der rechten Hand, während sie in der linken schwarze Gebetsketten mit Kreuz in ihrer Mitte halten. Bekleidet sind sie mit einem blauen bodenlangen und gegürteten Untergewand bzw. einer blauen Kutte mit goldfarbigem Gürtel. Darüber tragen die kahlköpfigen und mit einem zweiteiligen langen, üppigen Bart abgebildeten Euthymios und Sabbas ein graues, mit schwarzen Kreuzen besticktes Analobos bzw. das große Mönchschima. Während der ebenfalls bärtige hl. Antonios ein blaues Analobos trägt. Sein Kopf ist durch die Kapuze bedeckt. Die Mäntel der Figuren, die vorne am Hals geschlossen sind, haben unterschiedliche Farben. Der hl. Euthymios ist in einen roten Mantel, der hl. Antonios in einen grauen und der hl. Sabbas in einen braunen gekleidet. Die Faltenwürfe der Gewandung sind durch dunklere Konturen und Schattierungen angedeutet. Die Füße stecken in schwarzen Schuhen. Ihre roten Tituli befinden sich auf dem Goldgrund über den goldenen Nimben, die rot umrandet sind: ΕΥΘΥΜΙΟΣ, ΑΝΤΩΝΙΟΣ, CABBAC.

KAT. NR. 22

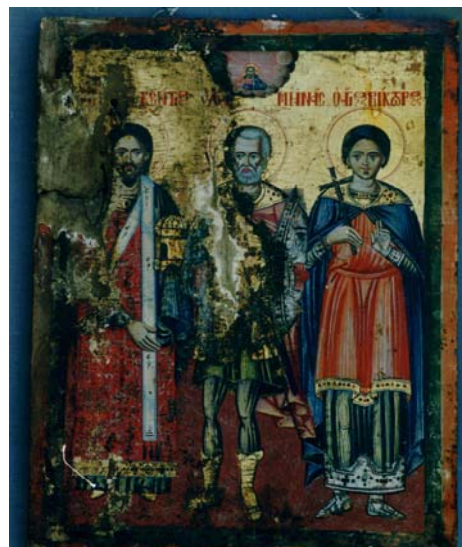
**DREI MÄRTYRERHEILIGE: VINKENTIOS,
MENAS UND VIKTORIOS VON ÄGYPTEN**

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 89.2.82

Maße: B: 41,9 cm, H: 55,2 cm.

Datierungs-Vorschlag: 18./19. Jh.

Zustand: Relativ schlecht. Insbesondere sind die Farbschichten der linken Bildseite und des mittleren Bereiches weitgehend abgeblättert. Deswegen lässt sich auch der Titulus der ersten Figur schwer entziffern.



Festtag: 11. November.

Die Komposition ist zunächst durch eine dunkelgrüne Rahmenbemalung begrenzt. Auf dieser (wie bei der Ikone Kat. Nr. 20) sind auf den vier Ecken stilisierte feine goldene Blättermotive als Zier angebracht. Jedoch ist davon kaum etwas zu erkennen. Möglicherweise befanden sich vier ebenfalls goldfarbige Kreuze jeweils in der Mitte der Längs- und Querrahmung. Eine zweite rote Bemalung umfasst das Ganze.

Frontal und ganzfigurig auf rotem Fußboden stehend sind die drei Märtyrerheiligen Vinkentios (Vincenz), Menas, und Viktorios (Viktor) von Ägypten, auf goldenem Hintergrund von links nach rechts dargestellt. Oben über dem Nimbus des in der Mitte stehenden hl. Menas ist eine kleinformatige Halbfigur von Christus angebracht. Er segnet die Heiligen mit beiden Händen. Er ist von weißen Lichtstrahlen auf rosafarbenem Grund umgeben; ihn schließt ein aus weißen Wölkchen bestehendes Himmelsegment ein.

Während der hl. Vikentios mit der durch das Obergewand verhüllten linken Hand ein goldenes Gebäudemodell mit Kuppel, dessen Konturen schwarz gezeichnet ist, trägt – denkbar ist ein Artophorion –, berührt er mit der rechten den Saum des herabfallenden Obergewandes. Der mit kurzem braunen Bart und Haar als Diakon dargestellte Heilige ist mit einem blauen Sticharion und darüber mit einem roten Untergewand, dessen Kragen und Saum mit Edelsteinen und Perlen ornamentiert sind, bekleidet. Auf seiner linken Schulter hängt ein Teil des blauen

Obergewandes herab. Außerdem hat er ein weißes, mit dem Wort ΑΓΙΟC: „heilig“ besticktes Orarion an. Seine Füße stehen in goldenen Schuhen.

Der in der Mitte stehende, mit kurzem weißem Bart und Haar als Soldatenheiliger abgebildete Menas ist in ein Militärkostüm gekleidet. Jedoch ist der größte Teil der Gewandung nicht mehr erkennbar. Lediglich das Profil von seinem mit Juwelen und einem Relief, einem Drachenkopf, geschmückten Schild, der sich an dem linken Arm des Heiligen befindet, und die Füße in goldenen Stiefeln sind erhalten.

Als Letzter ist der hl. Viktorios als Jüngling ohne Bart in kaiserlichen Gewändern an der rechten Bildseite dargestellt. Während er in der rechten Hand ein eisenfarbiges Kreuz hält, segnet er mit der linken. Bekleidet ist er mit einem grünen Untergewand, dessen Falten durch goldene Linien angedeutet sind und dessen Saum mit Juwelen auf weißem Grund verziert ist. Darüber hat er ein rotes knielanges Obergewand an, dessen Falten durch graue Linien gekennzeichnet und dessen Manschetten und Saum gleichfalls mit Juwelen auf goldenem Grund ornamentiert sind. Dazu trägt er einen blauen Mantel, der vorne am Hals geschlossen ist. Seine Füße stecken in weißen Schuhen mit schwarzen Konturen.

Bekleidet ist der bärtige und langhaarige Christus mit einem rosafarbenen Unter- und einem blauen Obergewand. Der goldene Kreuznimbus Christi ist mit den roten Buchstaben ΟΩΝ: der Seiende, versehen.

Ihre zum Teil erhaltenen roten Tituli befinden sich über den goldenen Nimben, die durch zwei konzentrische Kreise von rot und weiß umrandet sind: Ο ΑΓΙΟC (BIKENTIOC, MHNAC, BIKΤΩΠΙΟC).

KAT. NR. 23

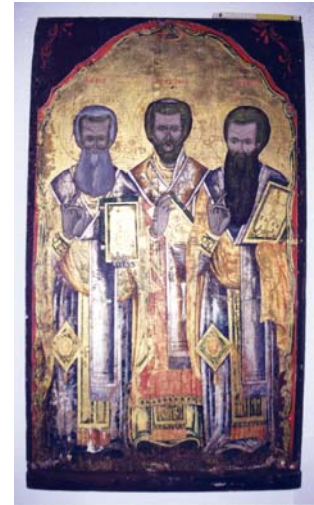
**DREI HIERARCHEN: GREGOR VON NAZIANZ,
JOHANNES CHRYSOSTOMOS UND BASILIOS DER
GROSSE**

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 18.2.82

Maße: B: 73,8 cm, H: 125,1 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Im Allgemeinen gut. Jedoch befinden sich an der linken Bildseite Abblätterungen der Farbschichten. Unten ist eine zusätzliche Holzleiste angebracht.



Festtag: 30. Januar.

Die Komposition ist durch einen mit rot umrandeten Rundbogen abgeschlossen, dessen Innenseite mit stilisiertem Blätterrollwerk dekoriert ist. In den braunen Zwickelzonen sind stilisierte rote Blättermotive angebracht.

Dargestellt sind in strengen Frontalansicht und ganzfigurig auf goldenem Grund stehend die drei Hierarchen bzw. Kirchenväter in bischöflicher Gewandung, von links nach rechts: der hl. Gregor von Nazianz, der hl. Johannes Chrysostomos, und der hl. Basilios der Große. Oben im Zentrum des Bogens befindet sich in einer halbkreisförmigen Aureole die symbolische Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit, die durch das gleichseitige Dreieck mit dem Auge Gottes veranschaulicht ist.

Der als Greis mit breiter Stirn und breitem Bart wiedergegebene hl. Gregor von Nazianz ist mit einem silbernen Sticharion und einem goldenen Phelonion bekleidet. Während er mit der rechten Hand segnet, hält er einen geschlossenen goldenen Kodex, auf dessen Einband die Auferstehung Christi skizzenhaft angebracht ist, in der linken. Außerdem sind Teile des ebenfalls goldenen Epitrachelion zu sehen. An seinem linken Arm hängt das goldene Epigonation herab, in dessen rhombusförmige grüne Vorderseite ein rotes inhaltsleeres Medaillon angebracht ist. Schließlich hat er ein silbernes, mit Kreuzen geschmücktes Omophorion an.

Der in der Mitte stehende, mit kurzem braunem Haar und Bart und eingefallenen Wangen dargestellte hl. Johannes Chrysostomos ist mit einem goldenen Sticharion und einem roten Sakkos, dessen Säumen mit gold umrandet sind, bekleidet. Er segnet mit der rechten Hand, während er in der linken einen geschlossenen goldenen Kodex, auf dessen Einband ein skizzenhaft wiedergegebener Cherub sichtbar ist, hält. Teile seines goldenen Epigonations und des goldenen Epitrachelions sind zu erkennen. Schließlich trägt er ein goldenes Omophorion, auf dem goldene Schattierungen angebracht sind.

Der hl. Basilios der Große ist mit langem dunkelbraunen Bart und kurzem Haar abgebildet. Er blickt etwas nach links. Wie die beiden anderen segnet er mit der rechten Hand, während er in der von dem Phelonion verhüllten linken einen geschlossenen goldenen Kodex, der als Buchdeckel eine graphisch wiedergegebene Kreuzigung Christi hat, hält. Bekleidet ist er mit einem silbernen Sticharion, dessen Drapierung durch dunkler getönte, silberfarbige Linien und Schattierungen geschildert ist, und einem goldfarbigen Phelonion, dessen Faltenwürfe durch rote Linien angedeutet sind. Das goldene Epigonation hängt auf sein rechtes Knie herab, in dessen rhombusförmige grüne Vorderseite ein rotes inhaltsleeres Medaillon angebracht ist.

Ihre roten Tituli in Ligaturen sind über den goldenen Nimben, deren Umrisse durch Punzarbeit wiedergegeben sind, angebracht: ΓΡΗΓΟΡΙΟC, ΧΡΥCΟCΤΟΜΟC, ΒΑCΙΛΕΙΟC.

Nach ihren Maßen und der Bogengestaltung dürfte diese Ikone Teil der Hauptreihe einer Ikonostase gewesen sein.

KAT. NR. 24

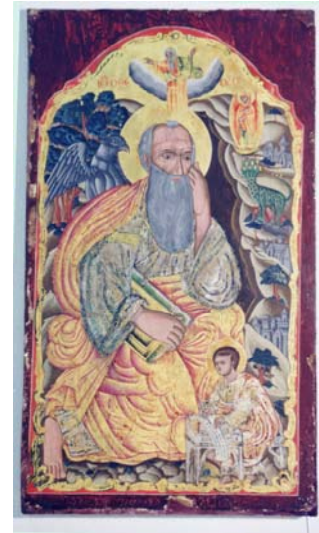
**JOHANNES THEOLOGOS (DER EVANGELIST) MIT
PROCHOROS**

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 38.2.82

Maße: B: 77,1 cm, H: 131,0 cm.

Datiert: 1837.

Zustand: Relativ gut, jedoch befinden sich teilweise Abblätterungen der Farbschichten an den Rändern. Außerdem sind die Faltenwürfe der Gewandung der Figuren nicht deutlich. Durchgehender Riss im Holzblock – 39 cm von links.



Festtag: 8. Mai.

Die Komposition ist durch einen mit rot umrandeten Rundbogen abgeschlossen, dessen Innenseite mit stilisierten Blättern dekoriert ist. Die Bogenzwinkel sind braun.

Dargestellt ist der kniende und nach rechts blickende Johannes Theologos in Frontalansicht. Er befindet sich in einer von einer Felsenlandschaft geprägten dunklen Höhlenöffnung. Während er unter dem rechten Arm einen goldenen geschlossenen Kodex mit schwarzen Konturen fasst, legt er die linke Hand in nachdenklicher Geste an seine linke Wange. Auf der rechten Schulter sitzt ein grauer Adler. Einige grün belaubte Bäume wachsen hinter ihm. Auf der rechten Bildseite unten vor dem Eingang der Höhle ist der Archediakon Prochoros als sein Schreiber kleinfigurig hinzugefügt. Über dem Nimbus des Johannes ist Gottvater als Greis auf einem in weißen und blauen Farbtönen gemalten Wolkensegment schwebend und mit beiden Händen segnend wiedergegeben. Die göttliche Inspiration ist durch die goldenen und roten Lichtstrahlen, die von Gottvater dem Evangelisten zugeschickt sind, ausgedrückt.

Bekleidet ist der grauhaarige und mit langem, rundem Bart und kahler Stirn dargestellte Johannes Theologos mit einer grünen Tunika – nur fragmentarisch erhalten –, die mit einem ornamentierten goldenen Streifen (Clavus) am Ärmel verziert ist, und mit einem goldenen Himation, dessen Faltenwürfe durch rote Linien und Schattierungen angedeutet sind. Nur sein rechter Fuß in einer Sandale mit dünnen Riemen ist sichtbar.

Der Sekretär Prochoros schreibt mit einer Schreibfeder einen Text nach dem Diktat des Evangelisten mit. Der bartlos und mit kurzem braunem Haar als Knabe Dargestellte sitzt auf einer niedrigen silbernen Bank ohne Rückenlehne vor einem silbernen Tisch. Darauf ist die offene Schriftrolle mit dem Text: ΕΚ ΤΩ ΑΠΟΚΑΛΥΨΘΕΝ ΙΩΑΝΝΗ ΤΩ ΘΕΟΛΟΓΩ ΕΙΔΟΝ ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΕΡΙΒΕΒΛΗΜΕΝΗΝ ΤΟΝ ΗΛΙΟΝ ΚΑΙ Η ΣΕΛΗΝΗ ΥΠΟ ΤΟΥΣ ΠΟΔΑΣ ΑΥΤΗΣ ΚΑΙ ΕΠΤΑΚΕΦΑΛΟΝ ΔΡΑΚΟΝΤΑ: ~ wovon Johannes Theologos offenbart wurde: Ich habe eine Frau gesehen, die die Sonne angezogen hatte und der Mond war unter ihren Füßen und ein Drache mit sieben Köpfen.⁴⁴⁹

Die Farben der Gewandung des Prochoros sind verwischt, nur die roten Konturen des Obergewandes treten hervor. Die Füße stecken in schwer erkennbaren Sandalen mit dünnen Riemen. Die rote, fragmentarisch erhaltene Namensinschrift: ΠΡ - - - ΡΟC steht auf dem goldenen, mit weißer Linie umschlossenen Nimbus.

An der rechten Bildseite oben befindet sich in einer ovalen goldenen Mandorla mit roten Lichtstrahlen die kleinformatig und auf einem goldenen Halbmond stehend abgebildete Maria. Darunter ist ein siebenköpfiger grüner Drache angebracht. Außerdem sind in der Felsenlandschaft an der rechten Bildseite drei Gruppen von grauen architektonischen Elementen angeordnet. Die erste Gruppe befindet sich zu Füßen Marias, die zweite unter der Drachenfigur, die letzte in Sitzhöhe des Evangelisten. In den Zwischenfeldern sind einige niedrige Bäume angebracht.

Der rote Titulus in Ligaturen: ΙΩΑΝΝΗC Ο ΘΕΟΛΟΓΟC ist oben über dem goldenen, mit weißer Linie umrandeten Nimbus angebracht. Ganz unten am Rande der Ikone sind eine schwer lesbare rote Inschrift und die Jahreszahl 1837 angebracht.

Nach ihren Maßen, vor allem der Höhe, und der Bogenform dürfte diese Ikone Teil einer Ikonostase gewesen sein.

⁴⁴⁹ Das Neue Testament: Apk 12, 1 und 3: „Und es erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen. ... Und es erschien ein anderes Zeichen am Himmel, und siehe, ein großer, roter Drache, der hatte sieben Häupter“.

KAT. NR. 25

DER HEILIGE CHARALAMPOS

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 162.2.82

Maße: B: 74,9 cm, H: 126,1 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Relativ gut, jedoch sind die Farben der Gewandung etwas verwischt. Teilweise sind die Farbschichten der Ränder abgeblättert. Am unteren Rand der Ikone ist eine zusätzliche Holzleiste angebracht.



Festtag: 10. Februar.

Die Komposition ist durch einen mit rot umrandeten Rundbogen abgeschlossen, dessen Innenseite mit stilisierten Blättern dekoriert ist. In den braunen Zwickelzonen sind rote stilisierte Blättermotive angebracht. Im oberen Abschluss befindet sich in einer Aureole das gleichseitige Dreieck der Heiligen Dreifaltigkeit mit dem Auge Gottes. Dünne gekratzte goldene Lichtstrahlen verbreiten sich daraus.

Auf goldenem Hintergrund ist der in strenger Frontalansicht stehende hl. Charalampos von Magnesia dargestellt. Er segnet mit der rechten Hand, während er in der linken einen goldenen geschlossenen Kodex hält, dessen Deckel mit einem grünen Kreuz verziert ist. Auf Kopfhöhe des Heiligen ist links Christus mit goldenem Nimbus, mit der rechten Hand segnend und in der linken eine Himmelssphaira haltend, wiedergegeben. Er sitzt auf einem aus weißen- und blauen Wolkenballungen bestehenden Himmelssegment. Rechts schwebt ein nimbierter Engel über einem gleichartigen Wolkensegment; er trägt mit beiden Händen eine goldene Krone. Unten auf grünem Hintergrund sind zwei weitere kleinformatige Figuren in Frontalansicht, auf dem hellbraunen, mit einigen winzigen Bäumchen dekorierten Erdboden stehend, zu beiden Seiten des hl. Charalampos dargestellt: Zur Linken steht der geflügelte Johannes Prodromos, zur Rechten der heilige Blasios von Sebaste.

Bekleidet ist der als Greis mit langen vollem Bart und Haar dargestellte hl. Charalampos mit einem silbernen Sticharion, das goldene Manschetten besitzt und dessen Faltenwürfe durch rote Linien und Schattierungen angedeutet sind. Darüber trägt er ein blaues Phelonion, dessen Außenseite mit stilisierten goldenen Blättermotiven bestickt und dessen Innenseite silbern

gefüttert ist. Er trägt einen goldenen, mit Blumenmotiven verzierten Kragen, der zum großen Teil von seinem Bart bedeckt ist, ein goldenes Epitrachelion, das mit Blumenmotiven verziert ist, und ein goldenes Epigonation, auf dessen Vordergrund ein Cherub angebracht ist. Die Füße stehen in schwarzen Schuhen.

Der kleinfigurig dargestellte Christus ist mit dunkelrotem Untergewand und silbernem Himation, dessen Drapierung durch dunkelblaue Konturen hervorgehoben ist, bekleidet. Der den Heiligen krönende Engel trägt ein dunkelblaues Untergewand und ein rosafarbenes Himation.

Johannes Prodromos segnet mit der rechten Hand und hält eine Schriftrolle in der linken. Der Text lässt sich schwer entziffern; denkbar ist Mt 3, 2; 4, 17; 10, 7: METANOEITEHTTIKEN ΓΑΡ Η ΒΑCΙΑΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ: Tut Buße, denn das Himmelreich ist nahe herbeigekommen. Zu Füßen befindet sich eine goldene Schale mit roten Umrissen, darauf ruht sein abgeschlagenes Haupt. Bekleidet ist der langhaarige und kurzbärtige Prodromos mit einem blauen Fellgewand, darüber hat er ein ockerfarbenes Himation an. Er trägt rosafarbene Flügel und Sandalen an den Füßen, deren dünne Riemen zu erkennen sind. Zwischen den Zweigen des Baumes befindet sich eine Axt als Hindeutung auf die Worte des Johannes: Es ist schon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt. Darum: jeder Baum, der nicht gute Frucht bringt, wird abgehauen und ins Feuer geworfen (Mt 3, 10). Der weiße Titulus ist auf grünem Grund angebracht: Ο ΑΓΙΟC ΙΩΑΝΝΗC Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC.

Der hl. Blasios segnet mit der rechten Hand, in der linken er hält einen geschlossenen, silberfarbenen Kodex. Gekleidet ist der als Greis mit langem Bart dargestellte Heilige in ein blaues Sticharion und ein rotes Phelonion. Jedoch sind die Farben und Konturen der Gewandung etwas verwischt. Epitrachelion, Epigonation und Omophorion sind silbern. Der weiße Titulus auf grünem Grund besagt: ΙΕΡΟΜΑΡΤΥC ΒΛΑCΙΟC.

Auf der unten angesetzten Leiste ist eine rote Inschrift zu erkennen, jedoch lässt sich diese nicht entziffern. Der fragmentarisch erhaltene rote Titulus befindet sich an der linken Bildseite auf Schulterhöhe des Heiligen: [...]ΑΡΑΛΑΜΙΗC. Der Umriss des goldenen Nimbus ist durch Punzarbeit umrandet.

Nach ihren Maßen und ihrer bogenförmigen Bemalung dürfte diese Ikone Teil einer Ikonostase gewesen sein.

Versuch, die Inschrift zu entziffern: Links: ΕΠΙ ΤΗC ΕΦΟΡΙΑC: Während des Amtes [...] und rechts: ΚΤΗΤΟΡΟC ΤΗC ΕΚΚΛΗCΙΑC: Des Stifters der Kirche [...].

KAT. NR. 26

MARIAE VERKÜNDIGUNG

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 3.2.82

Maße: B: 73,7 cm, H: 131,2 cm. Rahmen auf den Seiten: links 3,3 cm und rechts 3,8 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Teilweise sind die Farben abgeblättert. Beschädigungen an den Rändern. 11 cm von oben und 4,6 cm von unten befindet sich einen Riss.

Quellen: Lk 1, 26-38.



Festtag: 25. März.

Die Abbildung ist durch einen mit rot umrandeten Rundbogen abgeschlossen, dessen Innenseite mit stilisierten Blättern dekoriert ist. Die braunen Zwickelzonen sind mit stilisierten, weißen Blättermotiven ornamentiert; jedoch ist nur die rechte sichtbar. Im Zenit ist das Dreieck als Symbol der Heiligen Dreifaltigkeit wiedergegeben.

Auf der rechten Seite ist Maria auf einer niedrigen blauen Thronbank ohne Lehne sitzend dargestellt. Ein niedriges Lesepult mit aufgeschlagenem Buch befindet sich vor ihr. Diese Gegenstände sind auf eine schlichte grüne Erhöhung gestellt. Auf der linken Seite erscheint der Erzengel Gabriel auf einem Wolkensegment schwebend, das aus kugelförmigen, von weiß zu blau getönten Rundungen besteht. Während Gabriel den linken Arm nach Maria ausstreckt und ein Blumengebinde überreicht, segnet er mit der rechten Hand. Maria erhebt grüßend die rechte Hand und erhebt zugleich mit ehrfürchtiger Geste die Handfläche der linken. Aus dem Himmelsegment oben schwebt auf roten Lichtstrahlen der Heilige Geist in Gestalt einer weißen Taube herab.

Maria ist mit einem grünen Untergewand und goldenem Maphorion bekleidet, dessen Faltenwürfe durch rote Schattierungen angedeutet sind, wie die des Untergewandes durch goldfarbene Konturen. Die Haare sind unter einer goldfarbenen Haube gebündelt, deren dunklere Umrisse sichtbar sind. Sie trägt rote Schuhe. Gabriel hat silberblaue Flügel und trägt ein silberrosefarbenes Untergewand, darüber ein goldenes Obergewand. Er ist barfußig. Beide

Figuren sind nimbiert. Hinter der Gottesmutter erheben sich die hellgrüne Fassade und die Seite eines Gebäudes. Vor der Tür dieser Architektur hängt ein roter, reich verzierter Vorhang. An der Fassade befinden sich zwei quadratische und ein rundes Fenster, die mit weißen stilisierten Blätterornamentierungen geschmückt sind. Darunter steht auf dem Goldgrund die in schwarz geschriebene Namens-Beischrift der Ikone: O EYAITTEAICMOC THC ΘEOTOKOY in Ligaturen.

H TO XAIPE, die du vor kurzem das „gegrüßt sei“ vom Engel gehört hast, beschütze deine Knechte, Jungfrauen und Kinder.

Nach ihren Maßen und der Bogengestaltung dürfte diese Ikone ein Teil einer Ikonostase gewesen sein.

KAT. NR. 27

MARIAE VERKÜNDIGUNG

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 125.2.82

Maße: B: 47,8 cm, H: 55,4 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Im Allgemeinen nicht gut. Die Farbschichten insbesondere an den Rändern sind abgeblättert. Die Farben sind blass. In der linken Hälfte befindet sich ein durchgehender Riss.

Quellen: Lk 1, 26-38.



Festtag: 25. März.

Die Verkündigungsszene ist oben von einem rot umrahmten flachen Bogen begrenzt. Auf den roten beiden oberen Eckfeldern sind schlichte gelbe Blättermotive angebracht. Der Hintergrund ist hauptsächlich goldfarbig, nur der mittlere Teil ist ockergelb.

Maria ist auf der rechten Bildseite auf einer golden Bank sitzend dargestellt. Ein goldenes Lesepult mit einem aufgeschlagenen Buch (mit dem Text Jesaja 7, 14) befindet sich vor ihr. Auf den grünen Boden ist eine rosefarbene Erhöhung gestellt, auf der das Lesepult und die Sitzbank stehen. Auf der rechten Bildseite ist der Erzengel Gabriel auf einem Wolkensegment schwebend wiedergegeben. Er überreicht mit der linken Hand einen Blumenstrauß, während er mit der rechten auf den Himmel zeigt. Maria hebt dem Engel die Hände entgegen. Das Wolken- und Himmelssegment ist in Farbtönen von grau und weiß gemalt. Rote Lichtstrahlen mit der weißen Taube als Symbol des Heiligen Geistes fliegen auf Maria zu.

Maria ist mit einem blauen Untergewand und einem rosefarbenen Maphorion bekleidet. Sie trägt rosa Schuhe. Gabriel ist in ein helles scharlachrotes Untergewand und ein rosefarbenedes Obergewand gekleidet. Die Falten der Gewandung sind durch silberweiße Bemalung hervorgehoben. Er trägt silberblaue Flügel und ist barfüßig. Beide Figuren sind nimbiert.

Im Hintergrund ist ein Teil eines Gebäudes zu sehen. Über der Eingangstür befindet sich der Titulus der Ikone: O EYATEAICMOC THC ΘEOTOKOY. Zwei grüne dorische Säulen tragen den Giebel, und dort befinden sich ein kreisrundes und zwei Rundbogenfenster. Vor der

Tür hängt ein blauer Vorhang, der zur rechten Seite gezogen ist. Die Falten sind durch silberweiße Schattierungen angedeutet.

KAT. NR. 28

GEBURT CHRISTI

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 59.2.82

Maße: B: 31,0 cm, H: 42,0 cm; Breite des Rahmens: 5,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Im Allgemeinen sehr schlecht. Der untere Bereich ist stark beschädigt.

Quellen: Lk 2, 1-22; Jesaja 1,3.



Festtag: 25. Dezember.

Die Komposition ist durch einen flachen Bogen mit zuerst sehr dünner weißer, dann roter Bemalung eingerahmt. Auf die beiden oberen braunen Zwickel sind stilisierte rote Blättermotive angebracht.

Im Hintergrund ist die dunkle Öffnung der Geburtshöhle zu erkennen. Darüber erscheint auf einem hellblauen Himmelssegment vor goldenem Hintergrund eine Engelschar aus zwölf Engeln, je sechs an beiden Seiten. Das Christuskind – wegen des schlechten Zustandes der Ikone ist nur das Haupt des Kindes zu sehen – befindet sich in der Krippe. Auf der rechten Bildseite sitzt Maria neben dem Kind. Links von ihr sind drei weitere Figuren. Zwei von ihnen dürften die Hirten sein. In ihrer Mitte ist eine Dienerin bzw. Hebamme, die auf dem Kopf einen Wasserkrug trägt, wiedergegeben. Die Köpfe von Esel und Ochse (Is 1,3) ragen über den hinteren Rand der Krippe heraus. Ein mit roten und gelben Farben gemischter Strahl wird vom Himmel dem Christuskind in die Höhle gesandt. Auf der linken Bildseite ist die Anbetung der drei Weisen dargestellt. Unter ihnen ist auch Joseph in anbetender und lobpreisender Geste abgebildet. Zwei Engel auf den beiden Seiten des Kindes rühmen das Ereignis der Geburt mit den anderen Anwesenden.

Mit der rechten Hand hebt Maria präsentierend ein Tuch empor, mit dem das Kind bedeckt ist. Bekleidet ist sie mit einem goldfarbenen Maphorion und einem grünen Untergewand. Sie trägt rote Schuhe. Die roten Tituli von Maria und Joseph befinden sich jeweils über den goldenen, mit roten Umrissen gezeichneten Nimben. Die zwei Engel der Engelschar im Vordergrund

halten ein Spruchband bzw. eine Schriftrolle mit dem folgenden Text: ΔΟΞΑ ΕΝ ΥΨΙCΤΟΙC ΘΕΩ, ΕΠΙ ΓΗC ΕΙΡΗΝΗ, ΕΝ ΑΝΘΡΩΠΟΙC ΕΥΔΟΚΙΑ: Ehre sei Gott in der Höhe und auf Erden Frieden und Gottes Wohlgefallen unter den Menschen.⁴⁵⁰

An den Seiten des Himmelstrahles besagt die Beschriftung: Η ΓΕΝΗCΙC ΤΟΥ ΧΡΙCΤΟΥ: Die Geburt Christi in Ligaturen.

⁴⁵⁰ Malerbuch Schäfer (1983) 81.

KAT. NR. 29

BESCHNEIDUNG CHRISTI

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 163.2.82

Maße: B: 42,2 cm, H: 55,4 cm.

Datierungs-Vorschlag: 18./19. Jh.

Zustand: Verhältnismäßig gut. An den Rändern der Ikone ist die Farbschicht abgeblättert.

Quellen: Genesis 17, 10-14, 23-27; Lk 2, 21.



Festtag: 1. Januar.

Im Hintergrund ist der Innenraum eines rosafarbenen Gebäudes – des Tempels – zu sehen. Die Szene ist durch zwei bemalte Rahmungen umgeben. Die innere ist dunkelrot und hat an den vier Ecken goldfarbene, stilisierte Blättermotive. Dazwischen befinden sich goldene Kreuzmotive. Die äußere Rahmung ist orangefarbig. Der Fußboden ist grün.

In der Mitte ist die Apsisnische mit einem runden Ziborium wiedergegeben. Dieses hat eine grüne Kuppel mit einer goldfarbenen Verzierung an der Spitze und goldene Kapitelle auf den vier Säulen, die die Kuppel tragen. Zwischen den zwei rosefarbenen Säulen hängt ein gleichfarbiger Vorhang, der nach rechts gezogen ist. Die linke Säule hat einen grünen Schaft. An den beiden Seiten befinden sich zwei kleinere turmartige Gebäude – sie könnten die Nebenapsiden einer Kirche sein –, bekrönt von blauen Spitzkuppeln mit goldenen Zierrat obenauf.

In die Mitte der Komposition, nach der rechten Bildseite gerückt, befindet sich der auf einer hellblauen zweistufigen Erhöhung aufgestellte Altar. Dieser ist mit einer kostbar dekorierten Decke umhüllt. Darauf liegt das nackte Christuskind auf einem Tuch. Ein alter weißhaariger Mochel (Beschneider) im priesterlichen Gewand mit Krone beugt sich über das Kind. In der rechten Hand hält er das Beschneidungsmesser. Hinter ihnen sind als Zuschauer bei der Zeremonie sieben Kinder mit angezündeten Kerzen in den Händen abgebildet. Von den Protagonisten der Beschneidungsszene treten vier Figuren von der linken Bildseite hervor. Es sind die Eltern des Christuskindes, Joseph und Maria, und zwischen ihnen stehend die Prophetin Hanna und ganz rechts ein Priester im bischöflichen Gewand: Der heilige Basilios.

Maria, die die Hände vor der Brust gekreuzt hat, ist mit einem roten Maphorion und einem blauen Untergewand bekleidet. Die Manschetten und der Kragen ihres Untergewandes sind mit Edelsteinen verziert. Sie trägt rote Schuhe. Die Prophetin Hanna, die nur zum Teil zu sehen ist, ist in ein rotes Obergewand gekleidet. Neben ihr trägt Joseph ein gelbes Untergewand, dessen Falten durch rote Linien angedeutet sind, und darüber ein grünes Pallium.

Bekleidet ist der hl. Basilios mit einem roten Sticharion bzw. Sakkos und darüber einem grünen Phelonion. Dazu sind Teile von seinem Epigonation und dem mit Edelsteinen geschmückten Epitrachelion zu sehen. Er segnet mit der rechten Hand, während er in der linken den unteren Teil des Omophorions und das geschlossene Evangelienbuch hält. Alle Figuren sind nimbiert.

Die Namensinschrift der Ikone befindet sich oben auf gelbem Hintergrund: Η ΠΕΡΙΤΟΜΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ: Die Beschneidung Christi.

KAT. NR. 30

DARSTELLUNG CHRISTI IM TEMPEL

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 124.2.82

Maße: B: 45,0 cm, H: 56,3 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Ziemlich schlecht. Teilweise sind die Farbschichten stark abgeblättert. Die Farben sind verblasst.

Quellen: AT, 2. Mose (Exodus) 13, 12-15; 3. Mose (Levitikus) 12, 2-8; 4. Mose (Numeri) 18, 15-16; NT, Lk 2, 22-39.



Festtag: 2. Februar.

Die Ikone hat zwei bemalte Einrahmungen. Die innere ist hellblau, während die äußere schwarz ist. Den Hintergrund beherrschen Teile eines Baukomplexes, und der Boden ist grün.

Die Begegnung Christi mit Simeon findet vor dem Eingangsportal, denkbar ist: des Tempels von Jerusalem, statt. Zwei quadratische, hellgraue Gitterfenster und die bogenförmige Eingangstür sind mit einfachen weißen Motiven verziert. Vor der Tür empfängt Simeon gebeugt mit von einem weißen Tuch verhüllten Händen das weißgekleidete Christuskind, das Maria Simeon übergibt.

Simeon als Greis mit langen weißen Haaren und Bart steht auf einer niedrigen Abstufung vor der Tür. Er ist mit goldfarbenen Gewändern bekleidet, deren Falten durch dunkle Schattierungen angedeutet sind. Er trägt Sandalen. Maria trägt ebenfalls goldfarbene Gewänder, deren Faltenwurf durch rote und dunkelgrüne Linien angedeutet ist, und goldene Schuhe. Hinter ihr steht die Prophetin Hanna, auf Joseph blickend, und sie hält eine Schriftrolle mit dem folgenden Text: ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΔΗΜΙΟΥΡΓΗΘΕ: Dieses Kind hat Himmel und Erde erschaffen. Joseph ist nach links schreitend wiedergegeben. In der rechten Hand hält er zwei weiße, auf einer Platte ruhende Tauben. Er ist mit braunem Haar und braunem kurzem Bart charakterisiert. Wie die anderen Figuren ist er in goldene Gewänder gekleidet, und seine Füße stehen in Sandalen. Alle Figuren sind nimbiert, aber sie haben keine Tituli. Die rote Namensinschrift befindet sich an der linken Bildseite auf goldenem Grund: Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ: Die Darstellung Christi.

KAT. NR. 31

DARSTELLUNG CHRISTI IM TEMPEL

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 136.2.82

Maße: B: 45,1 cm, H: 56,3 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Nicht gut. Insbesondere ist die linke Bildseite in einem schlechten Zustand.

Quellen: AT, 2. Mose (Exodus) 13, 12-15; 3. Mose (Levitikus) 12, 2-8; 4. Mose (Numeri) 18, 15-16; NT, Lk 2, 22-39.



Festtag: 2. Februar.

Im oberen Teil ist die Szene durch einen flachen Bogen abgeschlossen, der sie, wie auch die übrige Rahmung, durch eine breite goldene, dann rote Bemalung umrandet. Auf den oberen braunen Eckzonen sind rote stilisierte schlichte Motive angebracht.

Das Geschehen spielt vor dem Eingang eines Baukomplexes (vgl. Kat. Nr. 30). Der Eingang wird durch einen Bogen und eine blaue Säule angedeutet. Das ockerfarbene Gebäude ist zweistöckig. Die Fenster haben weiße Konturen und zum Teil einfache weiße Verzierungen. Vor einem oberen Fenster ist ein etwas geöffneter roter Vorhang, dessen Falten durch goldfarbene Schattierungen angedeutet sind, zu sehen.

Rechts ist Simeon abgebildet, der auf der niedrigen Eingangsstufe steht und gebeugt mit beiden Händen das Christuskind hält. Dieses ist wie ein Säugling in ein goldfarbenes Tuch gewickelt, jedoch hat sein Gesicht das Aussehen eines älteren Kindes. Rechts hat Maria es gerade übergeben; sie steht mit vor der Brust gekreuzten Händen da. Rechts von ihr ist Joseph als in mittlerem Alter stehender Mann dargestellt.

Simeon ist als alter Mann mit langen ergrauten Haaren und Bart charakterisiert. Er ist mit einem hellbraunen Obergewand und einem blauen Untergewand bekleidet. Die Falten der Gewänder sind durch weiße Linien angedeutet. An den Füßen scheint er Sandalen zu tragen. Maria ist mit einem grünen Untergewand und einem roten Maphorion bekleidet. Die Faltenwürfe sind durch goldfarbene Schattierungen hervorgehoben und wirken dadurch leuchtend. Sie trägt rote

Schuhe. Gekleidet ist Joseph in ein grünes Unter- und ein blaues Obergewand, weiße Konturen kennzeichnen die Falten. Er trägt in der rechten Hand ein Gefäß, in dem sich zwei Tauben befinden, während er die linke Handfläche erhebt und den Kopf nach rechts wendet zur Prophetin Hanna, von der wegen der Beschädigung des Malgrundes nur die Hände zu erkennen sind. Sie hält in der linken Hand eine Schriftrolle: ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΔΗΜΙΟΥΡΓΗΣΕ: Dieses Kind hat Himmel und Erde erschaffen. Alle Figuren haben goldene, rot gerahmte Nimben, jedoch sind die Figuren nicht beschriftet. Der schwarze Titulus befindet sich unten rechts auf der blauen Eingangsstufe: Η ΥΠΑΠΙΑΝΤΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ: Die Darstellung Christi.

KAT. NR. 32

TAUFE CHRISTI

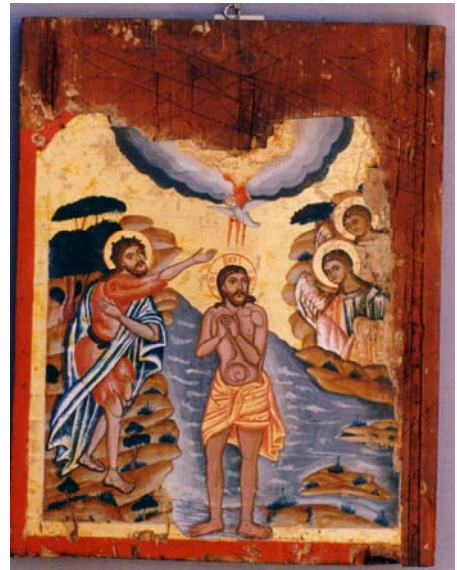
ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 141.2.82

Maße: B: 44,7 cm, H: 56,4 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Relativ schlecht. Insbesondere sind die Farbschichten oben und am rechten Rande völlig abgeblättert.

Quellen: Mt 3, 13-17; Mk 1, 9-11; Lk 3, 21-22; Jo 1, 19-34.



Festtag: 6. Januar.

Die Taufszene ist durch eine rot gemalte, möglicherweise flache Bogenrahmung umschlossen. In der ansteigenden Hintergrundlandschaft sind einige stilisierte einfache Bäumchen angebracht. Der Rest ist leuchtend goldfarbig.

Im Fluss in der Bildmitte steht Christus, der lediglich ein goldfarbenes Lendentuch umgeschlungen hat. Auf der linken Bildseite ist Johannes Prodromos und auf der rechten sind zwei mit ehrfürchtig verhüllten Händen stehende Engel am Ufer des Jordans wiedergegeben. Oben befindet sich ein halbkreisförmiges Himmelsegment, das durch eine Farbabstufung von weiß bis blau angedeutet ist. Aus seiner Mitte kommt der Heilige Geist auf Christus in Gestalt einer weißen Taube in einem roten Lichtstrahl herab.

Johannes und Christus sind mit braunem langen Haar und braunem kurzen Bart abgebildet. Bekleidet ist Johannes mit einem rotfarbenen härenen Untergewand und mit einem blauen Obergewand, dessen Falten durch weiße lineare Konturen angedeutet sind. Die Fellkleidung ist mit einem Gürtel befestigt. Von den Engeln sind nur die Köpfe und zum Teil ihre Gewänder und Flügel sichtbar. Alle Figuren sind nimbiert, haben jedoch keine Tituli.

KAT. NR. 33

TAUFE CHRISTI

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 2.2.82

Maße: B: 74,6 cm, H: 128,8 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Im Allgemeinen gut. Auf der Ikone befinden sich über die ganze Länge zwei Risse: 12,5 cm und 43,4 cm vom linken Rand entfernt.

Quellen: Mt 3, 13-17; Mk 1, 9-11; Lk 3, 21-22; Jo 1, 19-34.



Festtag: 6. Januar.

Die Hintergrundlandschaft ist durch einige Bäume, eine grüne Wiese mit grünen Pflanzen und durch zwei kahle Felsen, die sich auf der rechten Bildseite befinden, geprägt. In der Bildmitte fließt der Fluss Jordan.

Rechts am Ufer steht Johannes Prodromos; er hält in der linken Hand den Kreuzstab, während er mit der rechten, aus einer Schale Wasser gießend, Christus tauft. Dieser ist im Fluss stehend in Schrittstellung abgebildet. Er kreuzt die Hände auf der Brust und beugt den Kopf, der fast im Profil wiedergegeben ist. Auf der linken Bildseite sind zwei assistierende Engel zu sehen. Oben, auf einem hellbraunen Himmelssegment sitzend, ist Gottvater als „Alter der Tage“ gezeigt und von zwei Cherubim flankiert. In der Mitte befindet sich der heilige Geist, der auf einer Himmelssphaira oder einem Medaillon in Gestalt einer Taube abgebildet ist. Diese Dreifaltigkeitsdarstellung beherrscht den oberen Teil der Ikone. Aus dem Himmelssegment verbreiten sich Lichtstrahlen über die Taufhandlung.

Christus ist durch ein grauweißes Tuch halb verhüllt. Bekleidet ist Johannes mit einem goldfarbenen Unter- und einem blauen Obergewand. Beide Figuren sind mit langem dunkelbraunen Haar und kurzem dunkelbraunen Bart wiedergegeben. Die Engel sind in goldene Gewänder gekleidet und halten grauweiße Tücher. Alle Figuren haben goldene Nimben, jedoch sind sie nicht beschriftet.

Die in weiß geschriebene Inschrift befindet sich oben auf blauem Himmel: H BAITICIC TOY XPICTOY: Die Taufe Christi.

Wegen ihres großen Formats dürfte die Ikone zur ersten Reihe der Ikonostase einer Kirche gehört haben.

KAT. NR. 34

DIE SAMARITERIN AM JAKOBSBRUNNEN

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 20.2.82

Maße: B: 42,1 cm, H: 54,4 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Im Allgemeinen gut, jedoch ist die Christusfigur beschädigt, und dadurch sind teilweise die Farben und Konturen unscharf.

Quellen: Jo 4, 4-42.



Festtag: Fünfter Sonntag nach Ostern.

Die Szene ist durch eine gelb gemalte flache Bogenrahmung umgrenzt. Auf den oberen roten Eckzonen sind leuchtend rote stilisierte Blättermotive angebracht. Der Himmelsbereich ist goldfarbig. Die Hintergrundlandschaft besteht aus zwei schlicht und grob gemalten Bäumen und einer blauen Architektur mit zwei turmartigen Bauteilen, die möglicherweise die Stadt Sychar andeutet. Im Vordergrund sind weitere kleinere Bäume angebracht.

Links am Brunnen sitzt der nimbierte Christus. Er hat die linke Hand nachdenkend an die linke Wange gelegt. Rechts steht die Frau aus Samarien am Brunnen und schöpft Wasser. Von dem Wassereimer ist nur das Seil ihrer linken Hand gezeigt. Die aus der Stadt Sychar wiedergekehrte Apostel-Gruppe befindet sich auf der linken Bildseite. Von ihr sind nur zwei Figuren vollständig dargestellt. Die übrigen sind nur durch ihre Köpfe angedeutet.

Die Farben und Konturen der Gewänder von Christus sind undeutlich. Erkennbar ist, dass er mit einer rosafarbenen Tunika und einem blauen Pallium bekleidet ist. Wegen des Zustandes der Ikone ist von seinen Füßen nichts zu sehen. Die Samariterin ist in ein blaues Gewand gekleidet; auf die Hüfte ist ein weiteres roséfarbenes Kleidstück geknotet. Sie trägt ein rotes Kopftuch, unter dem ihre braunen langen Haare hervorkommen. Neben ihr steht ein Tonkrug.

Der rote Titulus der Ikone befindet sich oben auf dem goldfarbenen Hintergrund: H KYPHAKH THC CAMAPEITIAOC. Die Übersetzung ist: Der Sonntag der Samariterin. Im unteren Rand sind unleserliche leuchtend rote Schriftzeichen zu beobachten.

KAT. NR. 35

DIE SAMARITERIN AM JAKOBSBRUNNEN

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 143.2.82

Maße: B: 37,7 cm, H: 55,9 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Ziemlich schlecht. Insbesondere sind die Farbschichten der oberen Bildpartien abgesplittert.

Quellen: Jo 4, 4-42.



Festtag: Fünfter Sonntag nach Ostern.

Im goldenen Hintergrund ist eine rosafarbene Stadtarchitektur angebracht, die vermutlich die Stadt Sychar andeutet. In der kahlen Landschaft sind niedrige, macchiaartige grüne Pflanzen verteilt.

Auf der linken Bildseite ist Christus am Brunnen sitzend wiedergegeben. Er lehnt sich an eine unvollendete Ziegelmauer an. Seine Geste deutet auf ein Gespräch mit der ihm gegenüber stehenden Frau, der Samariterin, hin. Sie hält mit der rechten Hand einen Eimer, um Wasser zu schöpfen, und mit der linken das Schöpfseil. Der graublaue quadratische Brunnen liegt zwischen ihnen. Fünf kleinfigurige Apostel, die aus der Stadt Sychar zurückkommen, befinden sich auf der rechten Bildseite hinter der Frau.

Christus ist mit einem goldfarbenen Unter- und einem grünen Obergewand bekleidet. Die Faltenwürfe sind durch rote und goldene Schattierungen angedeutet. An den Füßen hat er kaum wahrnehmbare Sandalen. Er trägt ein musselinartiges Kopftuch, darüber den goldenen Nimbus. Die Konturen und Farben von Nimbus und Kopfbedeckung sind weitgehend verwischt. Gekleidet ist die Samariterin in ein grünes Unter- und ein rosefarbenes Obergewand, dessen Kragen und Säume der Ärmel goldfarbig sind. Sie trägt eine goldene Halskette. Um ihren Kopf hat sie ein turbanähnliches Tuch geschlungen.

Von dem Titulus der Ikone, der oben auf dem goldfarbenen Hintergrund angebracht gewesen sein dürfte, ist kaum etwas zu erkennen. Lediglich sind Spuren des in rot geschriebenen Wortes H KYPIAKH THC CAMAPEITIAOC: Der Sonntag der Samariterin noch zu unterscheiden.

KAT. NR. 36

DIE HEILUNG DES BLINDEN

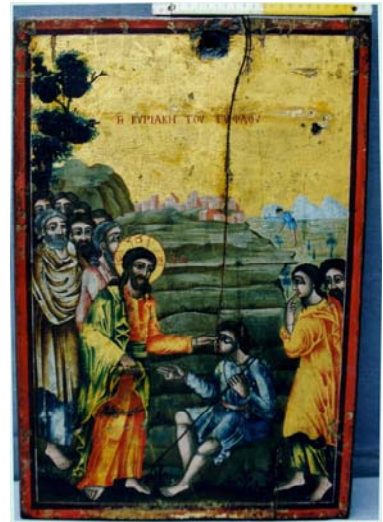
ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 144.2.82

Maße: B: 38,9 cm, H: 57,4 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Nicht besonders gut. Ein durchgehender Riss befindet sich in der rechten Bildmitte.

Quellen: Jo 9, 1-38.



Festtag: Sechster Sonntag nach Ostern.

Der Himmelsbereich der Ikone ist goldfarbig. Die Hintergrundlandschaft beherrschen vorwiegend Felsen und ein Baum, der auf der linken Bildseite hinter den Aposteln aufragt. Auf dem Boden wachsen grüne Pflanzen. Zwei bemalte Rahmungen grenzen die Szene ab. Die dünne innere Rahmung ist schwarz, die äußere rot.

In der Bildmitte sitzt auf einer Felsenstufe ein blinder Mann, der von Christus im Beisein der Apostel geheilt wird. Mit der rechten Hand hält Christus den Saum des Obergewandes, während mit der linken das rechte Auge des Blinden berührt. Dieser hält in der linken Hand den Blindenstab, und die rechte streckt er aus. Auf der linken und rechten Seite schauen die Apostel aufmerksam dem Heilungsvorgang zu. In der Ferne liegen ein kleines Dorf mit rosafarbenen Häusern und ein Wasserteich. Als winzige Figur ist der geheilte Blinde an diesem Teich, sich das Gesicht waschend, wiedergegeben (vgl. Jo 9, 7). Miniaturhaft skizzierte Bäumchen füllen die Nähe des Teiches.

Christus ist mit einem roten hemdartigen Unter- und mit einem grünen Obergewand bekleidet, deren Falten durch goldfarbene Konturen und Schattierungen angedeutet sind. Gekleidet ist der Blinde in ein langes blaues Gewand. Er trägt einen rosafarbenen Gürtel und eine kreuzweise gehängte blaue Tasche auf der linken Schulter. Die einzige nimbierte Figur ist Christus, und das Monogramm IC XC befindet sich an der linken Seite des Nimbus. Der rote Titulus der Ikone ist oben auf goldenem Grund angebracht: ΘΕΟΥ ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟΥ ΤΥΦΛΟΥ: Der Sonntag des Blinden.

KAT. NR. 37

DIE HEILUNG DES BLINDEN

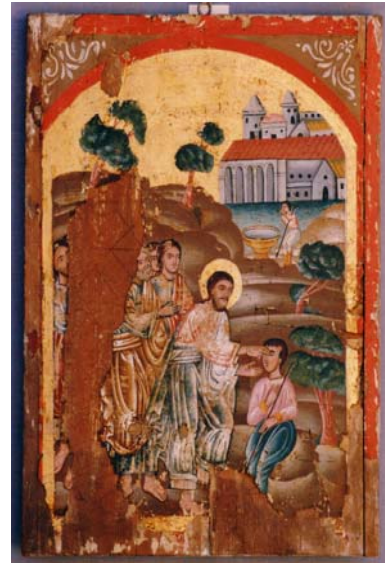
ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 84.2.82

Maße: B: 45,8 cm, H: 56,8 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Ziemlich schlecht. Teilweise sind die Farbschichten der linken Bildseite und des unteren Bereiches abgeblättert. An den beiden Seiten sind zwei zusätzliche Holzleiste angefügt.

Quellen: Jo 9, 1-38.



Festtag: Sechster Sonntag nach Ostern.

Die Abbildung ist durch einen flachen Bogen mit roter Bemalung eingerahmt. Auf den beiden oberen Eckzonen sind weiße stilisierte Blättermotive angebracht. Rechts im Hintergrund ist die Andeutung eines Ortes durch Architekturelemente auf goldenem Grund zu beobachten. Vier Bäume sind in der Gebirgslandschaft verteilt.

Im Vordergrund heilt Christus den sitzenden Blinden durch Auflegung der rechten Hand. Dieser hält in der linken Hand den Blindenstab, während er die rechte auf die Brust legt. Links steht die Apostelgruppe, die aufmerksam der Heilung folgt. Vor den Architekturelementen in weiter Entfernung von der Heilsszene befindet sich ein kleines Wasserbecken, und davor wäscht sich der Geheilte das Gesicht (vgl. Jo 9, 7).

Christus trägt ein rosafarbenes Untergewand und darüber ein blaues Obergewand. Die Falten sind durch weiße Schattierungen angedeutet. Er ist mit langem braunen Haar und kurzem brauen Bart dargestellt. Der jünglingshafte Blinde ist mit einem rosafarbenen Hemd und mit einem blauen pluderhoseähnlichen Beinkleid bekleidet.

Der Titulus dürfte oben auf dem goldenen Grund in Rot geschrieben gewesen sein. Seine Spuren sind noch zu erkennen.

KAT. NR. 38

EINZUG CHRISTI IN JERUSALEM

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 7.2.82

Maße: B: 46,4 cm, H: 57,9 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Zum Teil nicht gut. Die Farben und Konturen der Christusfigur in der Bildmitte sind unscharf.

Quellen: Mt 21, 1-11; Mk 11, 1-11; Lk 19, 28-40; Jo 12, 12-19.



Festtag: Palmsonntag.

Die Szene ist zuerst durch einen flachen Bogen mit weißer ganz dünner, danach goldfarbener und abschließend roter Einrahmung begrenzt. Auf den oberen grüngemalten Zwickelzonen sind goldene Cherubim angebracht. Der Himmelsbereich ist goldfarbig. Die Stadtmauer von Jerusalem ist durch einen rosafarbenen schlichten Mauerteil angedeutet. Davor ist ein Palmenbaum, auf den eine winzige weiße Figur geklettert ist. Hinter der Stadtmauer sind grüne Baumkronen zu sehen.

In der Bildmitte ist Christus in Seitensitzhaltung auf einem weißen Esel und von links nach rechts reitend wiedergegeben. Die linke Bildseite zeigt die ihm folgende Apostel-Gruppe, gegenüber der auf der rechten Seite sich eine Volksmenge vor einem geöffneten rosafarbenen Stadttor befindet. Unten breitet ein Knabe ein Kleidungsstück aus, über das der Esel schreitet.

Von der Apostel-Gruppe sind drei im Vordergrund stehende Figuren einigermaßen vollständig ausgeführt, von den übrigen sind nur die Köpfe sichtbar. Dahinter ist eine Felsen-Gruppe angedeutet.

Der rote Titulus befindet sich oben auf dem goldenen Hintergrund: H BAIΘΦOPOC: Das Palmtragen.

KAT. NR. 39

DIE FUSSWASCHUNG

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 28.2.82

Maße: B: 42,1 cm, H: 56,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Nicht besonders gut. Die Farbschichten sind rissig. An der rechten Seite befindet sich ein durchgehender Riss.

Quellen: Jo 13, 1-20.



Festtag: Donnerstag der siebten Fasten-Woche.

Der dünne Streifen zwischen der äußeren roten Rahmung und der Bildkomposition ist goldfarbig, der Fußboden dunkelblau.

Die Szene ist in einen Innenraum gestellt. Vor einem aus kleinen Quadraten gemalten Architekturelement, das ein Quadermauerwerk andeuten dürfte, ist Christus an der linken Bildseite stehend, jedoch etwas vorgeneigt, wiedergeben. Er wäscht den Fuß Petri mit der rechten Hand, während er die linke im Redegestus hebt. Zur linken Seite Christi sind die zwölf Apostel auf einem treppeähnlichen Bauelement teils stehend, teils sitzend dargestellt. Entsprechend dem Treppenanstieg umfasst eine durchlässige Abschränkung die Gruppe der wartenden Apostel und trennt sie von dem davor platzierten Christus. Im Hintergrund hängt ein roter Vorhang. Der Apostel Petrus sitzt vorn auf dem ersten Treppenabsatz, streckt die linke Hand vor, und mit der rechten zeigt er auf sein Haupt, während er einen Fuß vorstreckt, der von Christus in einem Nipter (Waschbecken oder Wasserschüssel) gewaschen wird. Hinter ihm löst ein Apostel die Riemen der Sandalen. Die Übrigen sind mit auf der Brust gekreuzten Händen wartend dargestellt.

Christus ist mit einem leuchtend orangefarbenen Untergewand und mit einem lose umgehängten dunkelblauen Umhang bekleidet. Von seiner Hüfte hängt ein weißes Leinentuch herab. Er hat einen goldenen Nimbus mit roten Umrissen.

Die rote Namensinschrift der Ikone ist am oberen Rand der Kulissenarchitektur angebracht: O MYCTIKOC ΔΕΙΠΝΟC: Das Mysterienmahl bzw. das Heilige Abendmahl. Auffällig ist die

Farbgebung der Figuren. Ihre Lippen sind rot, und ihr Inkarnat stellt eine Farbmischung von blau und grau vor.

KAT. NR. 40

DAS LETZTE ABENDMAHL

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 147.2.82

Maße: B: 38,1 cm, H: 56,7 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Im Allgemeinen gut.

Quellen: Mt 26, 17-29; Mk 14, 12-25; Lk 22, 7-23; Jo 13, 21-30.



Festtag: Donnerstag der siebten Fasten-Woche.

Die Komposition ist durch eine rote Bemalung umrandet. Der Fußboden ist grün, das Himmelsfeld ist golden. Das Abendmahl findet an einem auf ein Podium gestellten rechteckigen Tisch statt, der durch goldfarbige Abschränkungen begrenzt ist. Schwarze Schattierungen deuten die Perspektive an. Auf der Fassade im Hintergrund sind zwei quadratische, mit weißen Konturen profilierte Fenster mit roten Vorhängen angebracht. Oberhalb treten zwei weitere kleinere fensterartige quadratische Bauansätze hervor. Darunter sind stilisierte weiße Blätterornamente gemalt, und zwischen ihnen ist ein roter Vorhang mit goldfarbigen Nuancen drapiert.

Christus ist aus den zwölf Aposteln durch den Mittelplatz am Tisch als eine wesentlich größere Gestalt und sein aufrechtes Sitzen deutlich hervorgehoben. Während er mit der rechten Hand segnet, erhebt er die linke im Sprechgestus. Zu seiner Linken ist Johannes Theologos, mit dem Haupt an der Brust Christi liegend, dargestellt. Zur Rechten langt Judas mit der linken Hand in die Fischschüssel. Weiter rechts von ihm sind einige Apostel einander zugewandt und im Gespräch wiedergegeben.

Christus ist mit langem braunen Haar und kurzem braunen Bart abgebildet. Bekleidet ist er mit einem roten Untergewand und mit einem goldfarbenen Pallium. Die Falten des Untergewandes sind durch goldfarbene Schattierungen angedeutet, und hellblaue Schattierungen finden sich am Pallium. Die Gewänder der Apostel sind in leuchtend roten und grünen Farben gemalt, während ihre Drapierungen durch glänzende goldene Faltenwürfe gekennzeichnet sind. Auf den mit einer weißen Tischdecke bedeckten Tisch sind eine Fischschüssel, ein goldener Kelch, teils gefüllte Becher und Karaffen, Bestecke, Töpfe mit Deckeln gestellt. Merkwürdig sind aus

grünen Punkten bestehende, nicht zu identifizierende Gegenstände, die sich vor den Aposteln befinden. Auffällig sind die leuchtenden Gewänder der Tischgemeinschaft.

Der rote Titulus befindet sich auf der blauen Fassade der Hintergrundsarchitektur an den beiden Seiten des goldfarbenen Nimbus Christi: Ο ΔΕΙΗΝΟC Ο ΜΥCΤΙΚΟC: Das letzte Abendmahl. Unter dem Titulus ist auch das Monogramm Christi angebracht: IC XC.

KAT. NR. 41

**DER GANG NACH GOLGATHA – DIE
KREUZTRAGUNG CHRISTI**

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 148.2.82

Maße: B: 36,9 cm, H: 56,3 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Zum Teil gut. Jedoch sind die Farbschichten des oberen Teiles und der Ränder abgeblättert.

Quellen: Mt 27, 31-32; Mk 15, 20-22; Lk 23, 26-32; Jo 19, 17-19.



Die Hintergrundlandschaft mit goldenem Himmel ist mit grünem Gras und einigen Bäumchen dekoriert. Eine schwarze Rahmung begrenzt die Szene.

Im Vordergrund ist der niedergefallene Christus, den oberen Teil des braunen Kreuzes auf der rechten Schulter tragend, wiedergegeben. Er hebt die linke Hand hoch und blickt auf die linke Seite, während er vermutlich im rechten Arm den unteren Querbalken des Kreuzes festhält (wegen Farbschichtverlust nicht präzise zu bestimmen).

In der Bildmitte sind fünf Figuren teilweise im Ganzen und eine nur im Profil zu sehen. Bekleidet ist der mit langem braunen Haar und kurzem braunen Bart dargestellte Christus mit einem roten Untergewand, dessen Falten durch goldfarbene Schattierungen angedeutet sind. Auf dem Haupte trägt er die Dornenkrone und einen goldfarbenen Nimbus. Dazu ist er barfüßig.

Zwei von den fünf Figuren halten Lanzen. An der rechten Bildseite befindet sich eine davon in der Rüstung eines Soldaten mit braunem Bart. Er hält in der linken Hand eine Lanze, schaut auf Christus und streckt ihm die rechte Hand in Warnungsgeste entgegen. Bekleidet ist er mit einem leuchtend roten Untergewand, darüber trägt er einen Panzer im Fischgrätenmuster und auf dem Haupte einen Helm, weiter ein goldenes Beinkleid, in Art einer Strumpfhose, dessen Falten durch grüne Schattierungen angedeutet sind. An den Füßen hat er Lederstiefel ohne Riemen. Auf der linken Bildseite ist ein zweiter Soldat mit einer nach rechts gerichteten Lanze zu erkennen. Dieser hat einen Schnurbart, und ist barhäuptig. Ihm folgt ein dritter Soldat, der

bärtig ist und einen Helm mit einem blauen Helmbusch trägt. Ganz rechts ist ein Mann in Rückenansicht dargestellt. Mit der rechten Hand hält er das Seil, das um Christus gegürtet ist. Bekleidet ist er mit einem roten Hemd und einem blauen Rock. Er trägt ein um die Hüften geschlungenes gelbes Tuch und eine rote Mütze mit einem gelben Schirm.

Am linken Rand ist der Kopf eines anderen Mitmarschierenden zu beobachten. Zur Linken Christi steht hinter dem Längsbalken des Kreuzes ein nach vorn gebeugter Mann in pelerinenartiger blauer Kleidung – zu vermuten ist Simon von Kyrene –, der mit beiden Händen das Kreuz zu tragen hilft. Die Faltenwürfe der Gewänder sind durch lineare dunkelblaue Konturen und Drapierungen stark betont. Er trägt eine blaue Mütze mit rotem Schirm.

Der rote Titulus ist oben auf dem goldenen Grund angebracht: ΕΑΚΟΜΕΝΟC ΕΠΙ
CΤΑΥΡΟΥ: Die Kreuztragung.

KAT. NR. 42

KREUZIGUNG CHRISTI

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 150.2.82

Maße: B: 38,8 cm, H: 55,8 cm; Breite des Rahmens: 5,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Nicht gut. Insbesondere ist der obere Teil der linken Bildseite in schlechtem Zustand.

Quellen: Mt 27, 32-56; Mk 15, 20-41; Lk 23, 26-49; Jo 19, 17-37.



Die vielfigurige Komposition ist zuerst durch eine weiße, danach rote Bemalung umrandet. Im Hintergrund ist die Stadt Jerusalem bzw. ihre Stadtmauer durch ockergelbe Gebäude gekennzeichnet. Darüber ist der dunkel werdende blaue Himmel, der auf die Todeszeit Christi hinweist, wiedergegeben (vgl. Mt 27, 51-54; Mk 38; insbesondere Lk 23, 44-46).

Christus, der an ein braunes lateinisches Kreuz über dem Golgathahügel genagelt ist, beherrscht – großfiguriger als alle anderen Figuren – die Bildmitte. In den braunen Felsen unter dem Kreuzstamm, die den Golgathahügel andeuten, ist in einer Höhle ein Schädel zu erkennen. Aus den Fußwunden Christi strömt Blut darauf. Wegen des Verlustes der Farbschichten in diesem Bereich ist die Abbildung nicht ausreichend deutlich. Zu beiden Seiten Christi sind die an Kreuze gefesselten zwei Schächer zu sehen.

Der nimbierte Johannes Theologos im Trauergestus steht auf der rechten Bildseite. Links vom Kreuz steht die nimbierte Maria in einer Drei-Frauen-Gruppe (vgl. Mt 27, 56; Mk 15, 40; Lk 23, 49; Jo 19, 25). Hinter ihnen ist ein Soldat, der mit einer Lanze in der rechten Hand die rechte Seite Christi verwundet, wiedergegeben. Das Kopf dieses Soldaten ist wegen der Verwischung der Farben und Konturen unklar. Links von Johannes steht der Hauptmann mit ergrautem Haar und Bart und weist mit der rechten Hand auf Christus (vgl. Mt 27, 54; Mk 15, 39; Lk 23, 47). Hinter ihm sind vier Köpfe als Andeutung des Volkes zu sehen. Rechts von Johannes ist ein in grün gekleideter Mann mit dem Schwammstab in der rechten Hand abgebildet. Er hebt diesen zu Christus empor (vgl. Mt 27, 48; Mk 15, 36; Lk 23, 36; Jo 19, 28-30).

Die Arme Christi sind über die Kreuzquerbalken ausgestreckt und an den Handflächen angenagelt, wie auch die übereinander gelegten Füße. Sowohl der Körper wie auch die Beine schwingen etwas nach rechts. Blut und Wasser fließen aus der Seitenwunde, die sich auf der rechten Seite Christi befindet, und Blut aus den Fuß- und Handwunden. Das nimbierte Haupt mit den geschlossenen Augen ist auf die Brust geneigt und etwas zur rechten Seite gewandt wiedergegeben. Die Dornenkrone ist durch gelbe zickzackförmige Linien zu erkennen (vgl. Mt 27, 29; Mk 15, 17). Am oberen Ende des Kreuzes sind die Buchstaben INBI auf einer Tafel als Abkürzung von: IHCOYC NAZΩPAIOC BACIAEYC TΩN IOYΔAIΩN: Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum: Jesus aus Nazareth, König der Juden angebracht (vgl. Jo 19, 19). Er trägt einen hellrosa Lendenschurz.

Der linke Schächer ist mit den Armen nach hinten ans Kreuz gefesselt, während die Füße angenagelt sind. Wegen der Beschädigung der Ikone sind Kopf und Oberkörper nicht zu erkennen. Von dem anderen Schächer sieht man nur die Rückseite, da er mit dem Vorderkörper gegen den senkrechten Kreuzbalken gekehrt ist und die Arme den waagerechten umklammern; der Unterleib ist verdreht, und die Füße sind angenagelt. Beide tragen gelbe Lendenschurze. Ein Mann im roten Gewand, der auf eine Leiter kletternd dargestellt ist, hält mit der rechten Hand einen Stab und schlägt damit auf den linken Unterschenkel rechten Schächers (vgl. Jo 19, 32).

Johannes hat den rechten Arm auf Brusthöhe erhoben und das Haupt etwas nach rechts geneigt. Bekleidet ist er mit einem blauen Untergewand und einem rosafarbigem Pallium. Die Füße stehen in Sandalen. Der Hauptmann daneben trägt ein Militärkostüm mit einem gelben Schleier oder einer Kapuze auf dem Kopf. In der linken Hand hat er einen Stab. Eine weitere, grün gekleidete Person befindet sich neben Johannes und blickt aufwärts.

Die vor Schmerz schwankende Maria, die von drei anderen Frauen getröstet wird, trägt ein blaues Untergewand mit goldener Manschette und Kragen und ein rosafarbiges Maphorion. Sie hält ohnmächtig die linke Hand an die linke Wange. Ihre Füße stehen in roten Schuhen. Zwei der begleitenden Frauen, die sie umfassen und stützen, versuchen sie zu besänftigen. Die dritte hebt die mit einem blauen Schleier verhüllte linke Hand im Hilflosigkeitsgestus zum Mund. Die linearen Faltenwürfe und Drapierungen der Gewänder sind durch dunkler getönte Farben hervorgehoben.

Der goldene Titulus ist auf dem Querbalken des Kreuzes Christi angebracht: H CTAYPΩCIC TOY XPICTOY.

KAT. NR. 43

AUFERSTEHUNG

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 22.2.82

Maße: B: 45,4 cm, H: 56,3 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Zum Teil gut. Jedoch befinden sich Beschädigungen auf den Gesichtern der Figuren, und ein durchgehender Riss ist auf der linken Bildseite zu erkennen. Die Farbschichten des Unterteiles sind abgeblättert. An den Seiten sind zusätzliche Holzstücke angebracht.



Festtag: Ostersonntag.

Der innere Rand der Ikone ist dunkelbraun, der äußere rot gemalt.

Die frontal aufgerichtete große Gestalt Christi ist auf dem Deckel des horizontal in die Landschaft gestellten Sarkophages stehend dargestellt. Im goldenen Hintergrund stehen zu beiden Seiten Christi zwei auf ihn weisende Engel. Um den Sarkophag sind acht Wachsoldaten gruppiert. Eine kahle braune Landschaft füllt den Rest des Hintergrundes.

Der bärtige und langhaarige Christus segnet mit der rechten Hand, während er in der linken eine Stange mit der flatternden roten Siegesfahne, an der ein kleines goldenes Kreuz an der Spitze angebracht ist, hält. Er ist in bewegter Körperhaltung nach vorn gerichtet. Die Muskulatur des nackten Oberkörpers und der Beine ist durch lineare Umrisse angedeutet. Zu beiden Seiten des auf einem goldfarbigen Grund punzierten Nimbus befindet sich je ein Wolken- und Himmelssegment, das mit kugelförmigen Umrisen in Farbtönen von blau und weiß gemalt ist. Bekleidet ist Christus nur mit einem um den Unterkörper flatternden weißen Gewand (einer Chlamys), dessen Konturen durch zartrote Linien angedeutet sind und das auf der Brust wie eine Pelerine durch einen Stoffstreifen gehalten wird. Die Engel tragen blaue Obergewänder und rosafarbige Pallien.

Einige kleinfigurige Soldaten schlafen, andere hocken oder sitzen vor dem Sarkophag, dabei zeigen sie Furcht und Fassungslosigkeit wegen des Geschehens. Zwei von ihnen sind von der

Erscheinung des Auferstandenen geblendet und bedecken deswegen die Augen oder die Gesichter mit den Händen.

Unterhalb des halbgeöffneten Sarkophagdeckels liegen die verlassenen Leichentücher. Auf dem oberen Rande des Sarkophages und der Vorderseite des Deckels befinden sich zwei rote Kugeln als Andeutung der Siegel, mit denen er verschlossen wurde.

Der rote Titulus besagt an der linken Bildseite: H ANACTACIC TOY XPICTOY: Die Auferstehung Christi.

KAT. NR. 44

DIE DREI FRAUEN AM GRABE (MYROPHORAI)

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 152.2.82

Maße: B: 38,2 cm, H: 56,7 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Teilweise gut. Jedoch sind die Ränder in schlechtem Zustand. Die Konturen der Figuren sind nicht scharf genug. Der Titulus ist nur fragmentarisch erhalten.

Quellen: Mt 28, 1-10; Mk 16, 1-8; Lk 24, 1-9; Jo 20, 1-18.



Festtag: Dritter Sonntag nach Ostern.

Die Komposition ist durch eine rote Rahmung eingefasst. Der Himmelsbereich ist goldfarbig, die übrige Landschaft rot. Auf der linken Bildpartie im Hintergrund sind Architekturelemente angebracht, dazwischen sind drei Bäume gestellt. Im Vordergrund zeigt der zartbraune Boden, der am vorderen Rande grüner wird, einige winzige Pflanzen.

Vorne in der linken Bildseite sind drei nimbierte Frauen – es sind Maria von Magdala, Maria, die Mutter Jakobi, und Salome (vgl. Mk 16, 1-8) – am geöffneten Sarkophag Christi, in dem noch die Leichentücher liegen, sitzend bzw. kniend dargestellt. Ihnen gegenüber erscheint der nimbierte Engel in leuchtenden goldfarbenen Gewändern. Er sitzt auf dem Deckel des Sarkophages. Während er in der linken Hand einen Stab hält, streckt er die rechte vor, um auf die verlassenen Leichentücher und den leeren Sarkophag zu zeigen und dabei den Frauen die frohe Botschaft der Auferstehung Christi zu verkünden. Diese halten ihre Gefäße mit Salböl zur Pflege des Leichnams. Sie tragen leuchtende Gewänder, deren Falten durch goldfarbene Linien gekennzeichnet sind.

Der in rot geschriebene Titulus befindet sich oben auf dem goldenen Hintergrund der rechten Bildpartie. Diese fragmentarisch erhaltene Beischrift besagt vermutlich: Η ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΩΝ ΜΥΡΟΦΟΡΩΝ: Der Sonntag der Myron-Tragenden (der Salb-Trägerinnen).

KAT. NR. 45

**DIE DREI FRAUEN AM GRABE (MYROPHORAI)
UND – „NOLI ME TANGERE“**

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 50.2.82

Maße: B: 45,2 cm H: 56,3 cm; Breite des Rahmens: 5,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Gut. Nur befinden sich Abblätterungen der Farbschichten am unteren Rand.

Quellen: Mt 28, 1-10; Mk 16, 1-8; Lk 24, 1-9; Jo 20, 1-18.



Festtag: Dritter Sonntag nach Ostern.

Die Komposition ist durch einen blau bemalten flachen Rundbogen umfasst. In den beiden goldenen Zwickelzonen sind stilisierte rote Blättermotive angebracht. Links in der Hintergrundlandschaft sind einige grob gemalte belaubte Bäume sichtbar. Außerdem sind im Vordergrund einige winzige Bäume verteilt.

Im Vordergrund ist der geöffnete Sarkophag, auf dessen Rändern zwei nimbierte Engel sitzen, horizontal in die Landschaft gestellt. Darin liegen noch die Leichentücher. Acht Salbträgerinnen erscheinen auf der linken Bildseite (vgl. Lk 24, 1-9). Während vier von ihnen durch ihre Gesichter zu unterscheiden sind, werden die andern nur durch ihre Köpfe angedeutet. Ihnen verkünden die Engel die Auferstehungsbotschaft. Im Hintergrund rechts befindet sich ein rosafarbiges Architekturelement, und davor erscheint als zweite Szene der nimbierte Christus mit der vor ihm knienden Magdalena, die seine Füße zu berühren versucht und die er zurückweist.

Der in weiß geschriebene Titulus ist oben auf dem goldenen Grund angebracht: Η ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΩΝ ΜΥΡΟΦΟΡΩΝ: Der Sonntag der Myron-Tragenden.

KAT. NR. 46

ANASTASIS – DIE HÖLLENFAHRT CHRISTI

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 34.2.82

Maße: B: 36,7 cm, H: 48,4 cm.

Datierungs-Vorschlag: Um 1700.

Zustand: Gut. Jedoch ist der Titulus kaum lesbar.

Quellen: Evangelium vom Nikodemos.



Die Abbildung ist durch schwarze Bemalung umrandet. Auf beiden Seiten ragen steile Felsenklippen in den goldfarbenen Himmelsbereich und schließen die Bildkomposition nach oben ab. Hinter der rechten Klippe erhebt sich ein weiterer Fels.

In der Bildmitte ist Christus, in einer chrysographierten blauen Mandorla mit goldenem Nimbus stehend und in chrysographierte orangefarbene Gewänder gekleidet, wiedergegeben. Er steht in Schreitbewegung nach rechts auf den zerbrochenen, kreuzweise daliegenden Flügeln der Höllenpforte. Während er mit der rechten Hand das rechte Handgelenk des links von ihm knienden Adams ergreift, hält er in der linken eine Schriftrolle, die den Schuldschein für die Sünden symbolisiert. Zu erkennen sind die Handwunden Christi, die durch rote kleine Zeichen angedeutet sind. Zur Rechten Adams hebt die in Rot gekleidete Eva die bedeckten Hände betend Christus entgegen. Rechts von ihr steht der nimbierte Johannes Prodromos. Die vier gerechten alttestamentlichen Könige und Propheten stehen rechts neben Christus: Ganzfigurig im Vordergrund sind der bärtige David und sein Sohn Salomon in königlichen Gewändern und mit Kronen zu erkennen. Zwischen ihnen ist der Prophet Daniel wiedergegeben, der eine andere Kopfbedeckung hat. Links davon ist Moses mit langem Bart abgebildet.

Zu Füßen Christi, auf einem Türflügel der Höllenpforte sitzend, ist der besiegte und angekettete Hades als eine schwarze kleine Figur wiedergegeben. Auf der rechten Bildseite im unteren Bereich liegen Riegel, Nägel und Ketten verstreut.

Das Monogramm Christi befindet sich oben außerhalb der Mandorla, IC XC. Die Figuren sind nicht beschriftet. Der nicht gut erhaltene rote Titulus in Ligaturen steht oben auf dem goldenen Grund: H AΓΙΑ TOY XPICTOY ANACTACIC: Die Auferstehung Christi.

KAT. NR. 47

PFINGSTEN

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 41.2.82

Maße: B: 45,3 cm, H: 56,3 cm; Breite des Rahmens: 5,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Gut. An den beiden Seiten sind zusätzliche Holzstücke angebracht.

Quellen: Apg 2, 1-13.



Festtag: „Fünzig“ Tage nach Ostern.

Die Bildkomposition ist durch einen flachen Bogen mit goldfarbener und roter Bemalung, die auch den Hintergrund beherrscht, umrandet. Ihr folgt eine zweite rote Einrahmung. Die braunen Zwickelzonen sind mit stilisierten weißen Blättermotiven dekoriert. Außen umfasst eine blaue Rahmung das Ganze, das eine strenge Symmetrie zeigt.

In einem Innenraum sitzen die zwölf Apostel auf blauen Sitzbänken, je sechs zu beiden Seiten. In ihrer Mitte sitzt die nimbierte Maria frontal und erhöht auf einem goldenen Thronsessel, dessen Konturen durch schwarze Linien angedeutet sind. Über ihnen erscheint die Heilige Dreifaltigkeit (im westlichen Typus) auf einem Wolkenbank sitzend in einem Himmelssegment, das in Farbtönen von braun und weiß gemalt ist. Sie ist umgeben und begleitet von 14 Cherubinen mit roten und blauen Flügeln. Der nimbierte Christus als Mann mittleren Alters sitzt an der rechten Seite Gottvaters, der als Greis und mit dem Dreiecknimbus abgebildet ist, und der Heilige Geist in Gestalt einer Taube schwebt in einer orangefarbenen Aureole über ihnen. Während beide mit den rechten Händen segnen, hält Christus in der linken das geschlossene Evangelienbuch und Gottvater einen goldenen Stab.

Maria erhebt beide Hände auf Brusthöhe und blickt nach links. Die nach oben schauenden nimbierten Apostel empfangen den heiligen Geist, der durch die Feuerflammen, die aus dem Himmel hervorbrechen und sich auf ihre Häupter niedergelassen haben, symbolisiert ist. Während einige von ihnen erstaunt die Hände auf der Brust gekreuzt halten, heben sie andere empor.

Gekleidet ist Maria in ein leuchtendes Maphorion und Untergewand, deren Drapierungen durch rote und grüne Konturen gekennzeichnet sind. Die Füße in roten Schuhen stehen auf einem rosafarbenen Suppedaneum, das auf den grünen Fußboden gestellt ist. Ihr Monogramm in Rot befindet sich über dem goldenen Nimbus mit weißen Umrissen, MP ΘΥ. Bekleidet sind die Apostel mit leuchtenden silbernen Tuniken, deren Faltenwürfe durch blaue Konturen angedeutet sind. Zehn von ihnen tragen ein silbernes Pallium, dessen Falten durch rosafarbene Konturen geschildert sind. Die zwei Apostel, die am Beginn der linken und rechten Gruppe sitzen und die Apostelfürsten Petrus und Paulus darstellen, tragen ebenfalls silberne Pallien, jedoch ist deren Drapierung durch braune Faltenwürfe angedeutet. Alle tragen Sandalen mit dünnen Riemen. Bekleidet sind Christus und Gottvater mit leuchtenden Gewändern, deren Faltenwürfe durch grüne und braune Konturen angedeutet sind.

Unten sind Spuren einer Inschrift in gelber Farbe zu erkennen, jedoch lässt sie sich nicht entziffern. Wie der rote Titulus in Ligaturen besagt: Η ΑΓΙΑ ΠΙΕΝΤΗΚΟΘΗ, handelt es sich bei der Ikone um eine Pfingstdarstellung.

KAT. NR. 48

DIE ZWÖLF APOSTEL – DIE AUSGIESSUNG

DES HEILIGEN GEISTES AN PFINGSTEN

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 26.2.82

Maße: B: 46,4 cm, H: 56,3 cm.

Datiert: 1838.

Zustand: Teilweise gut. Die Farbschichten der oberen linken Zwickelzone sind abgeblättert. Zusätzliche Holzstücke sind auf den beiden Seiten und oben angebracht.

Quellen: Apg 2, 1-13.



Festtag: „Fünzig“ Tage nach Ostern.

Die Abbildung ist rot umrahmt und oben durch einen flachen Bogen begrenzt. In den braunen Zwickelzonen sind ockergelbe stilisierte Blätterornamente angebracht, die jedoch an der linken Seite wegen der beschädigten Farbschicht nicht mehr sichtbar sind.

Die mit goldenen Nimben, die rote Umrisse haben, dargestellten Apostel – ohne Maria – stehen frontal auf einem grünen Fußboden und empfangen den Heiligen Geist in Gestalt der Feuerflammen aus dem blauen Himmelssegment, das sich geöffnet hat. Im Vordergrund befinden sich die Apostelfürsten Petrus und Paulus: Petrus hält mit der linken Hand zwei Schlüssel, während Paulus das Evangelienbuch unter dem linken Arm trägt. Dieser hat einen Stab in der rechten, während Petrus die rechte Hand auf Brusthöhe erhebt.

Bekleidet sind die Apostel mit silbernen Tuniken und Pallien, deren Falten durch blaue bzw. rosafarbene Konturen angedeutet sind. Abweichend davon sind die Apostelfürsten durch ihre goldenen Pallien differenziert. Auf dem rechten Ärmel der Tunika Petri befindet sich ein rotes Ornament. Die Füße stehen in Sandalen.

Der rote Titulus auf dem goldenen Grund besagt: ΟΙ ΔΩΔΕΚΑ ΑΠΟΚΤΟΛΟΙ: Die zwölf Apostel. Unten befindet sich eine rote, nur fragmentarisch erhaltene Namens-Inschrift, die vermutlich das Folgende besagt: [...] ΠΑΥΛΟΥ Χ ΑΛΕΞΙΟΥ. 1838.

KAT. NR. 49

**DIE VERSAMMLUNG DER ERZENGEL (SYNAXIS
TON TAXIARCHON)**

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 23.2.82

Maße: B: 41,7 cm, H: 55,4 cm.

Datierungs-Vorschlag: 18./19. Jh.

Zustand: Im Allgemeinen gut. Jedoch sind die Farbschichten der oberen rechten Bildseite abgeblättert sowie die Farben der zweiten Randverzierung verwischt.

Quellen: AT, Is 6, 3; NT, Lk 10, 18-19; Apk 12, 7.



Die Komposition ist zunächst durch eine dunkelgrüne Umrandung, die mit eingeritzten und golden ausgemalten stilisierten Blätterornamenten verziert ist, begrenzt; ihr folgt eine zweite rote Abgrenzung. Auf der inneren dunkelgrünen Rahmung befanden sich vermutlich ebenfalls stilisierte Blättermotive. Farben und Muster sind leider verwischt und nicht hinreichend deutlich zu erkennen.

Als Führer von unzähligen, in kaiserliche Gewänder gekleideten Engeln stehen die Erzengel Michael und Gabriel in der Bildmitte auf einem aus weißen und blauen Kugelformen bestehenden Himmelssegment und tragen gemeinsam ein Medaillon, auf dem der segnende Christus Emmanuel in einer chrysographierten orangefarbenen Aureole abgebildet ist. Auf dem roten Boden liegt der besiegte Satan mit seinen Engeln, die als Monstren dargestellt sind.

Die nicht zählbare Menge der Engel ist – außer den hinter den zwei Erzengeln stehenden Reihen durch ihre Köpfe mit Nimben als Einzelwesen dargestellten – bis zum oberen Rand durch eine Unzahl roter Umrissse von goldenen Nimben angedeutet. Die Federn der goldenen Flügel der Erzengel sind durch schwarze Schattierungen konturiert. Die roten Haarschleifen ihrer Haarbänder befinden sich auf den goldenen Nimben. Die Figuren haben rote Lippen.

Christus Emmanuel in der Aureole segnet mit beiden Händen. Er ist in ein goldenes Untergewand gekleidet, dessen Konturen durch dunkelgrüne Linien gekennzeichnet sind, und darüber trägt er ein ebenfalls goldenes Pallium, dessen Faltenwürfe durch rote Konturen geschildert sind.

Der Erzengel Michael ist im Militärkostüm wiedergegeben. Bekleidet ist er mit einem goldenen Panzer, dessen Konturen durch schwarze Linien angedeutet sind und der auf der Brust ein griechisches Kreuz hat. Darüber trägt er eine flatternde rote Chlamys. In der rechten Hand hält er ein rotes Schwert. Der Erzengel Gabriel hat kaiserliche Gewänder an, die mit Edelsteinen geschmückt sind. Er ist in ein grünes Untergewand, das mit stilisierten goldenen Blättermotiven ornamentiert ist, gekleidet. Eine rote Pelerine, deren Kragen mit Edelsteinen verziert ist, ist zugeknöpft darüber geworfen. Er hält mit der linken Hand einen Speer, an dessen Spitze ein rotes Kreuz angebracht ist.

Die Ikone zeigt eine Kombination von zwei Themen: Das erste ist die Niederlage Satans durch den Erzengel Michael, und das zweite ist die darauf folgende Versammlung der Erzengel, um den triumphalen Sieg Michaels und der Erzengel zu zelebrieren.

Der rote Titulus ist auf dem Goldhintergrund an den beiden Bildseiten angebracht: Η CYNΑΙC ΤΩΝ ΤΑΞΙAPΧΩΝ: Die Versammlung der Erzengel.

KAT. NR. 50

FEST DER ORTHODOXIE

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 5.2.82

Maße: B: 34,4 cm, H: 48,4 cm; Breite des Rahmens: 5,0 cm

Datiert: 1880.

Zustand: Größtenteils nicht gut. Insbesondere sind die Konturen und Details der Figuren weitgehend verwischt und unscharf. Die roten Spuren des Titulus sind noch auf der dritten Treppenstufe, die zur Ikonostasis führt, zu verfolgen. Jedoch lässt sich dieser nicht entziffern. Beschädigungen befinden sich auch an den Rändern.



Festtag: Erster Fasten-Sonntag bzw. sechster Sonntag vor Ostern.

Wiedergegeben ist das Fest anlässlich des Triumphs der Orthodoxie, d.h. der Wiederherstellung der Ikonen nach dem Bilderstreit 843. Um dieses Ereignis zu zelebrieren, versammeln sich die kaiserlichen Persönlichkeiten, der Klerus, die Theologen, die Mönche und die Gläubigen nach einer feierlichen Prozession in einem Kirchengebäude vor der Ikonostasis.

In der oberen Bildhälfte ist eine goldene, reichlich verzierte Ikonostase, deren Konturen durch schwarze Linien geschildert sind, wiedergegeben. Drei blaue Treppenstufen, die auf den beiden Seiten durch zwei ebenfalls blaue Säulen ergänzt sind, führen zu der Ikonostase. Der Erhaltungszustand der Ikone erlaubt keine präzise Bestimmung der goldenen Ornamente. Jedoch lassen sich in der ersten Reihe zu beiden Seiten der Bema-Türen von links nach rechts die folgenden Bildinhalten feststellen:

1. Der heilige Nikolaus ist, obwohl nur teilweise zu sehen, am Gesichtsausdruck zu identifizieren.
2. Der heilige Georg hält in der rechten Hand ein Kreuz und in der linken eine grüne Pflanze. Der weiße Titulus ist auf den beiden Seiten angebracht.

3. Eine Hodegetria-Ikone folgt ihnen. Leider sind die Gesichtszüge nicht mehr zu unterscheiden.
4. Die mit Schnitzereien verzierten Flügel der geschlossenen Bema-Türen sind zweiteilig, und ein Kreuz befindet sich an der Bekrönung.
5. Christus Pantokrator segnet mit der rechten Hand und hält ein geöffnetes Evangelienbuch in der linken.
- 6.-7. Die beiden letzten Ikonen sind nicht eindeutig zu identifizieren. Die Figur auf der sechsten Ikone ist zwar durch den weißen Titulus beschriftet, dieser jedoch lässt sich nicht entziffern. Auf der siebten Ikone ist ein Greis mit weißem Bart dargestellt. Beide Figuren halten in der linken Hand eine Schriftrolle.

Die sieben Ikonen der Ikonostase sind durch einfach stilisierte Säulen von einander abgetrennt. Über dieser ersten Reihe befindet sich eine weitere. Jeweils drei Cherubim sind zu beiden Seiten der Abbildung des heiligen Mandylions angebracht. Diese sind ebenfalls durch stilisierte niedrige Säulen abgesondert. Zwei schmale Ornamentbänder schließen die Bilderreihe ab. Mit einer symbolischen Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit durch das gleichseitige Dreieck mit dem Auge Gottes in der Mitte kulminiert das Ganze. Goldene Lichtstrahlen verbreiten sich von der unteren und der rechten Seite des Dreiecks. Stilisierte goldene Blättermotive, deren Konturen durch dunkelbraune Linien gekennzeichnet sind, umgeben das Symbol der Heiligen Dreifaltigkeit.

Im Vordergrund stehen die unterschiedlich großen Figuren mehrheitlich in goldenen Gewändern. Weitere befinden sich zu den beiden Seiten mit brennenden Kerzen. Darunter sind Priester, Mönche, Einsiedler und Gläubige zu erwähnen. Die übrigen Gestalten sind durch ihre Köpfe gekennzeichnet. Die Figuren sind nicht beschriftet.

Zwei Figuren im Vordergrund tragen große goldene Nimben mit weißen Umrissen. Auf der linken Bildseite befindet sich der Patriarch Methodios, der als Greis mit langem weißen Bart und mit der kronenförmigen bischöflichen Mitra wiedergegeben ist; er hält in der rechten Hand die Paterissa und im linken Arm das geschlossene Evangelienbuch. Auf der anderen Seite steht die gekrönte Kaiserin Theodora in goldenen Gewändern, ebenfalls nimbiert; sie hält mit beiden Händen eine Ikone der Panagia mit dem Christuskind. Bekleidet ist Methodius mit einem weißen Untergewand. Außerdem ist auch ein Teil des Epitrachelions zu sehen. Die Füße stehen in schwarzen Schuhen. Theodora ist in ein weißes Untergewand gehüllt. Die Konturen und die Verzierungen sowie die Farben der Obergewänder und die Krone lassen sich nicht exakt

unterscheiden. Die Füße stecken in roten Schuhen. Zur Rechten der Kaiserin Theodora hält ein Kind, der dreijährige Kaiser Michael, in der linken Hand eine Christus-Ikone und in der rechten eine angezündete Prozessionskerze. Er trägt eine Krone. Bekleidet ist er mit einem blauen Untergewand und einem goldenen kaiserlichen Obergewand. Die Füße sind in roten Schuhen. Zur Rechten Michaels sind zwei Diakone in goldenen Gewändern dargestellt. Teile der goldenen Orarien sind zu erkennen. Sie tragen gemeinsam eine Ikone, die nicht mehr zu bestimmen ist. Hinter dem jungen Kaiser Michael ist ein bärtiger Soldat in einem goldenen Militärkostüm wiedergegeben. Er trägt einen goldenen Panzer in Fischgrätenmuster, dessen Konturen mit schwarz angedeutet sind, und einen goldenen Helm. Er hält in der rechten Hand eine Lanze.

Unten auf dem schwarzen Fußboden ist die Jahreszahl 1880 angezeigt.

KAT. NR. 51

KREUZERHÖHUNG

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 145.2.82

Maße: B: 36,4 cm, H: 48,8 cm; Breite des Rahmens: 5,0 cm.

Datiert: September 1864.

Zustand: Im Allgemeinen gut, jedoch sind die Farben verblasst. Der Titulus ist nicht vollständig erhalten.



Festtage: Dritte Fasten-Woche bzw. vierter Sonntag vor Ostern und 14. September.

Die Komposition ist durch eine schwarze Umrandung abgegrenzt. Der Fußboden ist rot, während der Himmelsbereich goldfarbig ist. Das aus schmalen Balken bestehende dunkelbraune Kreuz dominiert die Szene. Der senkrechte Balken betont die Symmetrie der Darstellung (das Gebäude im Hintergrund, die beiden Figurengruppen, die Engelscharen). Die elfenbeinfarbige Fassade eines Gebäudes, das zwei rote Spitzkuppeln mit Kreuzen an ihrem Scheitel besitzt, füllt in ganzer Breite den Hintergrund. Die Fenster sind durch weiße Konturen profiliert, darüber hinaus sind auch Teile der Satteldächer zu sehen. In den oberen Zwickelzonen sind zwei Engelscharen, jeweils aus fünf Engeln bestehend, in weißen Himmelsegmenten wiedergegeben. In Mitten der an der linken Bildseite stehenden Gruppe befindet sich ein goldener Seraph. Ein dunkelblaues Himmelssegment erscheint zwischen diesen Engelsgruppen.

In der Bildmitte richtet ein Greis in bischöflichen Gewändern – denkbar ist der Patriarch Makarios von Jerusalem – mit den beiden Händen das dunkelbraune Kreuz auf. Dieses steht auf einem rechteckigen Altar, der mit einem grünen Tuch, das mit einer goldfarbenen Borte gesäumt ist, bedeckt ist. Das einzige gedrechselte Standbein des Altars passt nicht zu der kleinen Tischplatte. Zu beiden Seiten des Makarios sind zwei Zuschauergruppen angeordnet.

Bekleidet ist der Patriarch Makarios mit einem hellblauen Sticharion, dessen Manschetten goldfarbig sind, und darüber trägt er ein hellrotes, schwarzkariertes Phelonion. Außerdem ist ein Teil des mit Perlen verzierten Epigonations zu erkennen. Das weiße, mit schwarzen Kreuzen geschmückte Omophorion ist um Hals und Schultern gelegt. Der Umriss des goldenen Nimbus ist durch Punzierung betont.

Auf der linken Seite befinden sich im Vordergrund zwei Diakone. Rechts von ihnen steht die Kaiserin Helena und betrachtet mit auf der Brust gekreuzten Händen die Erhöhung des Kreuzes. Hinter ihr stehen weitere Figuren sowie Bischöfe und Priester. Die Volksmenge ist durch viele Köpfe angedeutet.

Gekleidet sind die Diakone in hellblaue Sticharien, deren Manschetten, Säume und Kragen mit goldfarbenem Stoff und Edelsteinen verziert sind. Darüber tragen sie mit Kreuzen geschmückte Orarien. Beide Diakone ergreifen mit den rechten Händen die Griffketten der goldenen Weihrauchfässer. Während der zur Linken stehende Diakon mit der linken Hand, die mit einem roten Tuch verhüllt ist, ein goldenes Artophorion hält, trägt der zur Rechten stehende eine angezündete weiße Prozessionskerze.

Bekleidet ist Helena mit einem roten Untergewand, dessen Saum und Kragen mit goldenem Stoff umrandet und mit Perlen verziert sind, und mit einem grünen Mantel. Unter der goldenen, mit Edelsteinen geschmückten Krone trägt sie einen weißen Schleier. Die Kaiserin ist ebenfalls nimbiert, wie der Patriarch Makarios.

Auf der rechten Seite schaut die zweite Gruppe aufmerksam der Kreuzerhöhung zu. Darunter sind weitere Bischöfe und Kleriker zu beobachten. Im Vordergrund befinden sich wieder zwei Diakone. Einer davon ist mit einem roten Sticharion bekleidet, außerdem trägt er ein hellblaues, mit schwarzen Kreuzen besticktes Orarion. Er hält in der rechten Hand die Griffkette des goldenen Weihrauchfasses, in der linken das geschlossene Evangelienbuch. Der zweite Diakon, der in ein hellblaues Sticharion gekleidet ist, hat ein ockergelbes Orarion an und hält mit der mit einem blauen Tuch verhüllten linken Hand ein goldenes Gefäß, das sich nicht näher bestimmen lässt. Die Kragen und Säume ihrer Gewänder sind mit goldenen Borten umrandet und mit Perlen geschmückt.

Die Engelscharen haben goldene Nimben. Der rote Titulus besagt auf dem goldfarbenen Grund: $\text{H } \Pi\alpha\tau\kappa\omicron\text{cm}\iota\omicron\text{c } \Upsilon\psi\omega\text{c}\iota\text{c } \tau\omicron\Upsilon \text{ } \tau\iota\mu\iota\omicron\Upsilon \text{ } \sigma\tau\alpha\Upsilon\text{p}\omicron\Upsilon$: Die universale Erhöhung des ehrwürdigen Kreuzes.

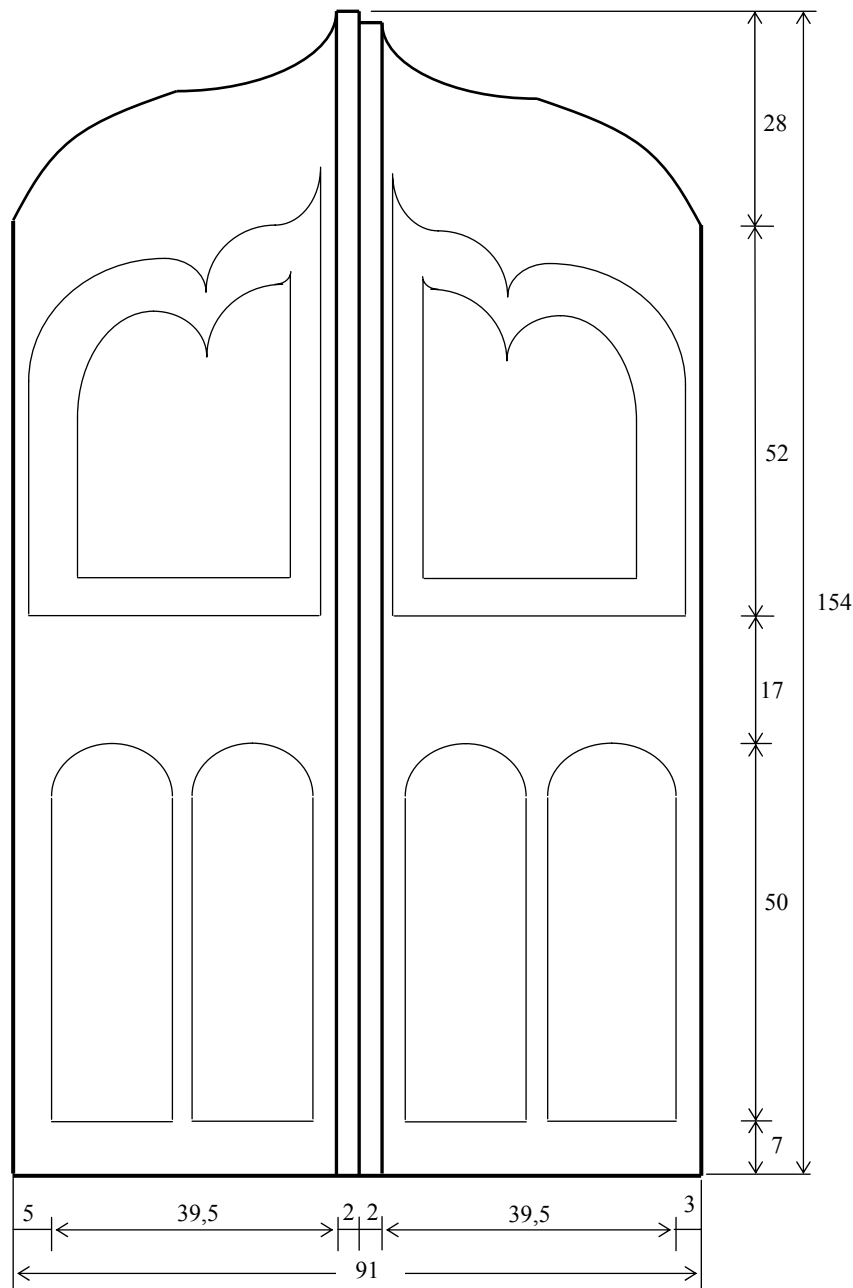
An der linken Bildseite ist eine fragmentarisch erhaltene schwarze Inschrift mit Monats- und Jahreszahl: September 1864 angebracht.

KAT. NR. 52

BEMA-TÜR

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 138.2.82

Maße:



MAßSTAB: 1 / 10

Kat. Nr. 52

Bema-Tür

Antalya, Museum, Inv. Nr. 138.2.82

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Nur teilweise gut. Die untere Zone ist in besonders schlechtem Zustand; links sind die Farbschichten des zweiten und dritten Bogenfelds zum großen Teil abgeblättert. Außerdem sind die Farbschichten des linken oberen Malregisters abgesplittert.



Die geschlossene zweiflügelige Bema-Tür stellt reiche, farbig gefasste und teilweise vergoldete Schnitzarbeiten vor, die den Malgrund einfassen. Die kielbogenförmig endenden Flügel sind in je zwei übereinander geordnete Malregister gegliedert. Dazwischen sind die unbemalten Flächen mit Schnitzarbeiten in flachem Relief auf grünem Grund geschmückt. Der bogenförmige Abschluss der Türflügel zeigt ein breites Rankenwerk, das aus farbig gefasstem und vergoldetem durchbrochenen Schnitzwerk besteht. Auf den zwei Türflügeln oben ist die Verkündigung an Maria abgebildet. Die Szene ist durch sorgfältig gearbeitete Schnitzarbeiten umrandet. Der untere Teil ist durch sechs geschnitzte gedrehte Säulen in vier Bogenfelder aufgeteilt: In diesen sind die alttestamentlichen Propheten auf blauem Grund und auf Wolkensegmenten sitzend dargestellt. Die farbig gefassten Rosetten im Schnitzwerk des Mittelstreifens sind von vergoldetem Rankenwerk umgeben, das Herzen bildet. Darüber befinden sich farbig gefasste Tannenzapfen.

In der auf die beiden Türflügel aufgeteilte Verkündigungs-Szene befinden sich links der stehende Erzengel Gabriel mit grünem Flügel in Seitenansicht und rechts die ebenfalls stehende Maria mit auf der Brust gekreuzten Händen in Frontalansicht. Eine ockergelbe Architekturlukulle und blauer Himmel erfüllen den Hintergrund der Szene. Während Gabriel mit der rechten Hand Maria grüßt, überreicht er ihr die in der linken gehaltenen Lilien. Sie wendet den Kopf etwas nach links. Oben links ist eine weiße Taube als Symbol des Heiligen Geistes fliegend dargestellt. Sie ist von zickzackförmigen roten Strahlen umgeben. Bekleidet ist Maria mit einem blauen Untergewand und darüber einem roten Maphorion. Die Füße stehen in roten Schuhen. Gabriel hat ein ockergelbes Unter- und ein rotes Obergewand. Beide Figuren

tragen goldene Nimben mit roten Umrissen. Von der Beschriftung der Szene sind lediglich rote Spuren zu erkennen.

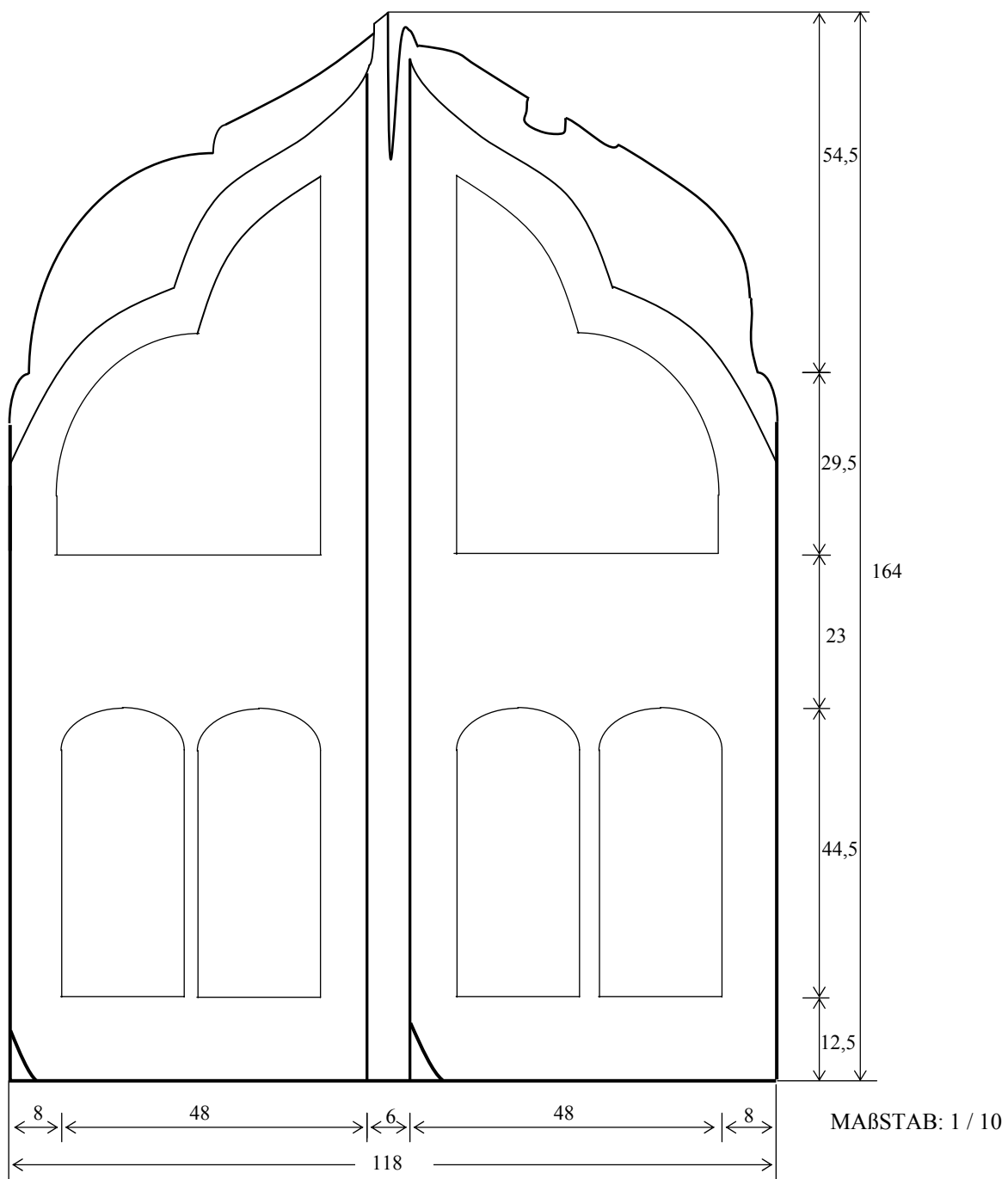
Die alttestamentlichen Propheten, die sich unten in den bogenförmigen Feldern befinden, halten in einer Hand eine geöffnete Schriftrolle. Der schlechte Erhaltungszustand lässt es nicht zu, die Texte zu entziffern. Die andere Hand heben sie auf Brusthöhe. Alle haben rote Unter- und gelbe Obergewänder an. Sie tragen goldene Nimben mit roten Umrissen. Alle Figuren sind beschriftet; nur die Namens-Inschrift der ersten Figur ist unlesbar. Von links sind die folgenden roten Tituli in Ligaturen auf blauem Grund geschrieben: ΟΠΡΟΦΗΤΗΣ (ΔΑΝΙΗΛ, ΗΣΑΪΑC, ΙΕΡΕΜΙΑC): Die Propheten Daniel, Jesaja und Jeremias.

KAT. NR. 53

BEMA-TÜR

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 165.2.82

Maße:



Kat. Nr. 53

Bema-Tür

Antalya, Museum, Inv. Nr. 165.2.82

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Im Allgemeinen nicht gut. Der obere Teil zeigt Spuren von einem Brand, deswegen ist er nicht vollständig erhalten. Die Farben und teilweise die Konturen der Figuren sind verblasst. Es finden sich auch Spuren von Holzwurmbefall.



Die geschlossene zweiflügelige Bema-Tür war einst reichlich mit Schnitzwerk ornamentiert, welches farbig gefasst und vergoldet war. Die kielbogenförmig endenden Flügel sind in je zwei horizontale Register gegliedert. Auf der oberen Partie ist die Verkündigung an Maria dargestellt. Die untere ist in je zwei Bogenfelder eingeteilt, die jeweils durch eine Säule getrennt sind, und in diesen sind vier frontale Dreiviertel-Figuren abgebildet. Der Abschluss der Flügel ist ebenfalls mit durchbrochenem Schnitzwerk in Rankenmuster gekrönt. Außerdem sind an ihnen paarweise vier Vögel angebracht. Sie sind unvollständig und lassen ihre Gestaltung nicht erkennen. Alle unbemalten Flächen sind mit Rosetten und stilisierten Blättermotiven geschmückt. Darunter befinden sich auch zwei Eierstäbe als Ornament.

Von der auf die zwei Türflügel aufgeteilten Verkündigungs-Szene ist der zur Linken stehende Erzengel Gabriel wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht näher zu beschreiben. Zur Rechten sitzt Maria auf einem Sessel mit auf der Brust gekreuzten Händen. Von der oberen linken Bildecke fliegt die weiße Taube des Heiligen Geistes auf sie zu. Bekleidet ist Maria mit einem grünblauen Untergewand und einem roten Maphorion. Beide Figuren sind nimbiert. Die schwer lesbare rote Beschriftung der Szene ist im Hintergrund angebracht.

Die Figuren der unteren Malzone sind frontal stehend mit leichter Blickrichtung zur Mitte hin wiedergeben. Ihre schwarzen Tituli befinden sich an den beiden Seiten der Nimben. Von links: Ο ΑΠΟΚΤΟΛΟC ΠΕΤΡΟC, - - - - ΖΩCΙΜΑC, Η ΟCΙΑ ΜΑΡΙΑ, Ο ΑΠΟΚΤΟΛΟC ΠΑΥΛΟC: Der Apostel Petrus, Zosimas, die selige Maria (von Ägypten), der Apostel Paulus. Petrus hält mit der rechten Hand ein geschlossenes Evangelienbuch, während er in der linken einen großen Schlüssel hat. Zosimas ist mit einem goldenen Kelch abgebildet, Maria von

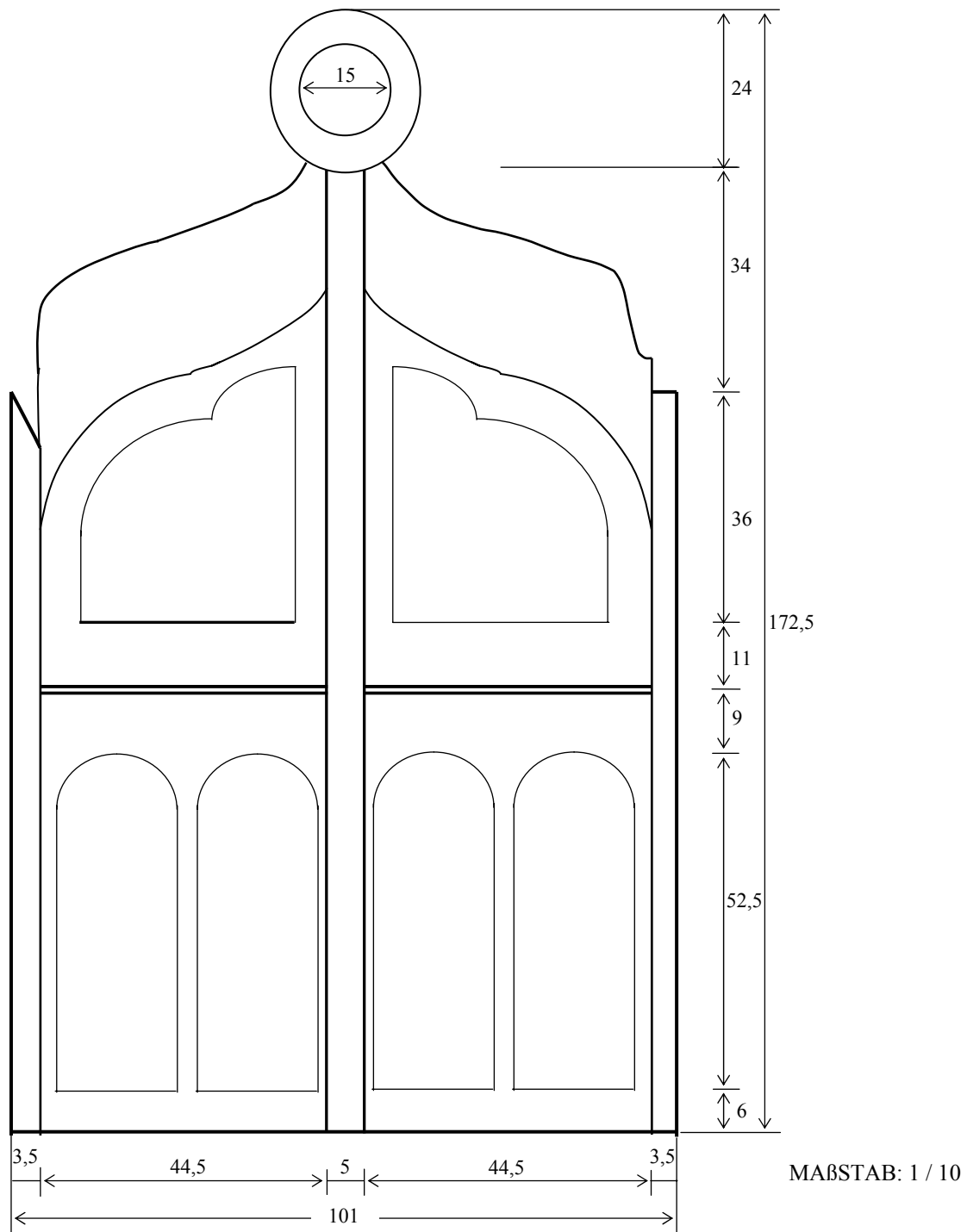
Ägypten mit den auf der Brust gekreuzten Händen dargestellt. Der Apostel Paulus hält ebenfalls ein geschlossenes Evangelienbuch.

KAT. NR. 54

BEMA-TÜR

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 122.2.82

Maße:



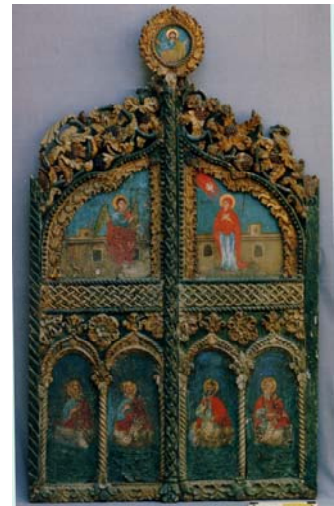
Kat. Nr. 54

Bema-Tür

Antalya, Museum, Inv. Nr. 122.2.82

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Im Allgemeinen gut, jedoch sind die Farbschichten der unteren bogenförmigen Malflächen verblasst und teilweise abgeplatzt. Die Figuren auf diesen horizontalen Feldern sind unscharf.



Es handelt sich um zwei geschlossene Flügel einer Bema-Tür, die reiche Schnitzarbeit präsentieren und zum Teil farbig, zum Teil vergoldet gefasst sind. Sie sind in zwei horizontale Malflächen gegliedert. Die obere Fläche, die die auf beide Flügel aufgeteilte Abbildung der Verkündigung an Maria zeigt, ist von einer geschnitzten Rahmung eingefasst. Die untere besteht aus vier Bogenfeldern, die von sechs geschnitzten, gedrehten Säulen gebildet werden. In diesen Feldern sind auf Wolken sitzende halbfigurige Gestalten in Frontalansicht, vermutlich Propheten, auf blauem Grund abgebildet. Alle unbemalten Flächen sind mit Schnitzarbeiten versehen. Unter der oberen Zone befindet sich zuerst ein schmalerer Streifen, der mit geschnitztem Geflechtornament gefüllt ist. Die darunter liegenden Felder, die sich zwischen den äußeren Schnittpunkten der Bögen befinden, sind mit Rosetten in Relief auf grünem Grund verziert. Auf den Spitzen der Bögen treten ebenfalls in Relief stilisierte Akanthusblätter, die auf ihren Zipfeln winzige Pinienzapfen besitzen, hervor. Die Türen enden oben in einer kielbogenförmigen Bekrönung mit durchbrochenem Schnitzwerk, das aus vergoldeten Akanthusblättern und gefärbten Pinienzapfen besteht. Darauf aufgesetzt ist das Bild des mit den beiden Händen segnenden nimbierten Christus, das von einer kranzförmigen, aus stilisierten vergoldeten Tulpen bestehenden Schnitzarbeit gerahmt ist.

In der Verkündigungsszene beherrschen den Hintergrund eine ockergelbe Architektur und ein blauer Himmel, die sich einheitlich über beide Türflügel ziehen. Links steht der Erzengel Gabriel mit grünen Flügeln in Seitenansicht und hält mit der rechten Hand eine Blume. Auf dem rechten Türflügel ist Maria frontal stehend und etwas nach links blickend wiedergegeben. Sie kreuzt die Hände auf der Brust. Aus der linken oberen Bildecke fliegt die Taube des Heiligen Geistes, die von roten, zickzackförmigen Strahlen umgeben ist. Bekleidet sind beide

Figuren mit einem blauen Unter- und einem roten Obergewand. Beide sind nimbiert und beschriftet.

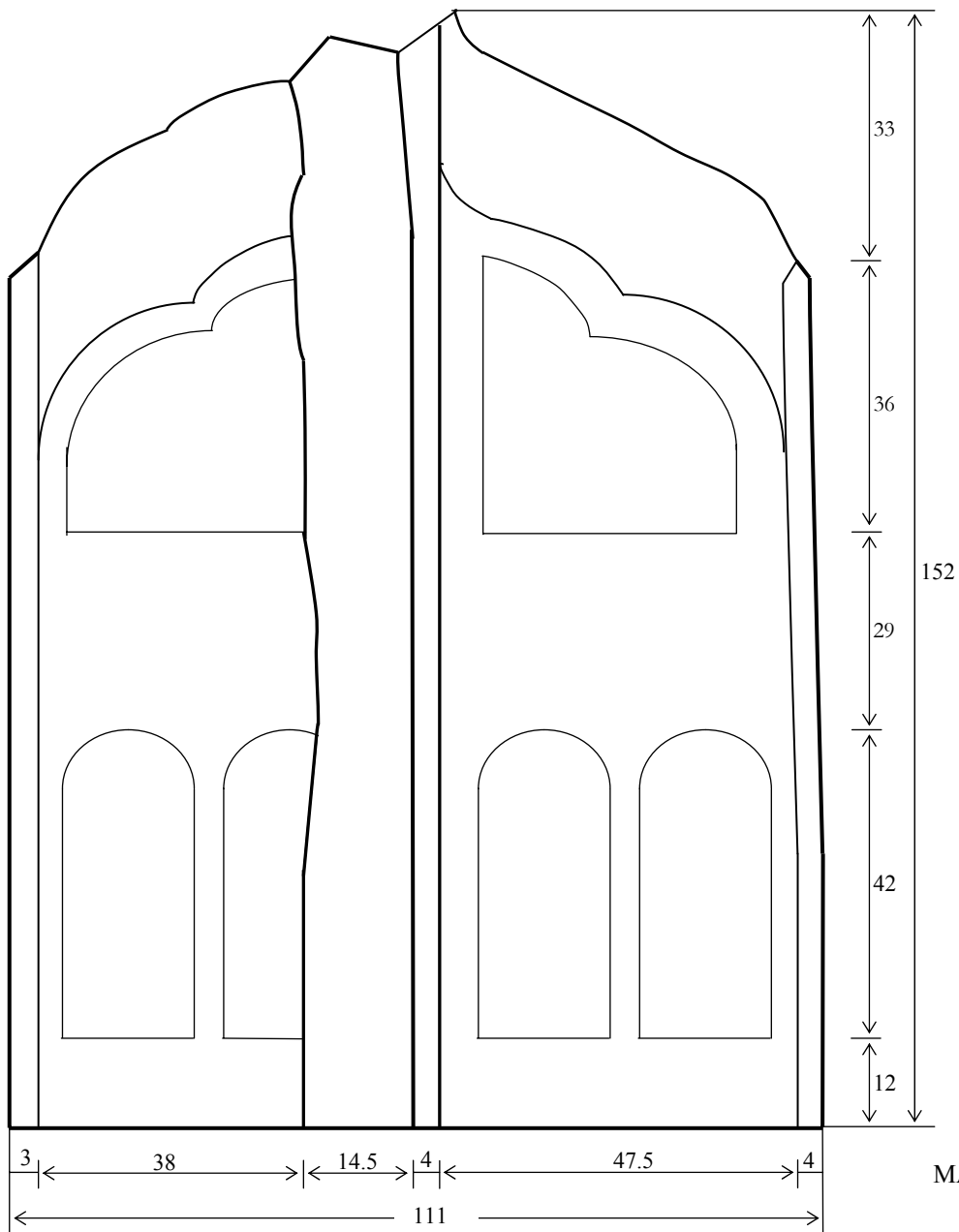
Die im unteren Register auf Wolkensegmenten schwebend dargestellten nimbierten Halbfiguren lassen sich nicht identifizieren. Ihre Namens-Beschriftung ist nicht zu lesen. Jedoch könnten sie alttestamentliche Propheten sein. Sie halten mit einer Hand eine geöffnete Schriftrolle, während sie die andere auf Brusthöhe heben. Alle sind in ein blaues Unter- und ein rotes Obergewand gekleidet. Christus im die Tür krönenden Tulpenkranz mit langem braunen Haar trägt ein ockerfarbenes Pallium über einem blauen Untergewand.

KAT. NR. 55

BEMA-TÜR

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 105. 2. 82

Maße:



MAßSTAB: 1 / 10

Kat. Nr. 55

Bema-Tür

Antalya, Museum, Inv. Nr. 105.2.82

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Der linke Türflügel ist nicht vollständig erhalten; ein Drittel des Flügels ist verloren. Außerdem sind die Farbschichten der unteren Malregister zum Teil abgesplittert; insbesondere sind die Figuren im ersten und dritten Bogenfeld in schlechtem Zustand.



Die geschlossene zweiflügelige Bema-Tür bietet eine besonders reiche Schnitzarbeit, die zum einen farbig gefasst und zum anderen vergoldet ist, dar. Die Flügel sind in je zwei horizontale Felder eingeteilt und enden in einem Kielbogen. Im oberen Feld befindet sich die auf beide Türflügel aufgeteilte Verkündigung an Maria, die zugleich von einer breiten geschnitzten Rahmung umgeben ist. Das untere besteht aus vier bemalten Bogennischen, die von sechs geschnitzten Säulen – nur fünf davon sind noch erhalten –, getrennt sind. In diesen Nischen sind vier frontal stehende Figuren auf goldenem Hintergrund und grünem Boden abgebildet. Die unbemalten Flächen sind sorgfältig mit Schnitzerei, die vor allem aus pflanzlichen Motiven besteht, auf rotem Grund geschmückt. Im oberen Teil endet die Tür in einer bogenförmigen Bekrönung, die ebenfalls ein durchbrochenes Schnitzwerk aus pflanzlichen Motiven vorstellt. Darin befinden sich zwei Löwen, die mit offenen Mäulern nach rückwärts blicken.

In der Verkündigungs-Szene steht der Erzengel Gabriel links und hält in der rechten Hand einen Palmzweig. Einige architektonische Elemente beherrschen den Hintergrund. Maria sitzt auf der rechten Seite auf einem barocken Sessel. Ein Leseputz mit einem geöffneten Buch darauf befindet sich vor ihr. Beide Figuren sind in leuchtende Gewänder gekleidet und haben goldene Nimben. Der rote Titulus der Szene ist auf beiden Seiten über dem Architekturteil angebracht.

Im unteren Malregister sind die folgenden vier Figuren mit ihren entsprechen Tituli in Ligaturen, die nur zum Teil lesbar sind, dargestellt. Von links: der Prophet David, der heilige Zosimas, die heilige Maria von Ägypten, der Prophet Salomon. Die beiden alttestamentlichen Könige tragen Kronen und halten geöffnete Schriftrollen in der Hand. Der Text von David stammt aus Psalm 44, 11: ΑΚΟΥΣΟΝ ΘΥΤΑΤΕΡ ΚΑΙ ΙΔΕ ΚΑΙ ΚΑΙΝΟΝ ΤΟ ΟΥΚ ΟΥΚ:

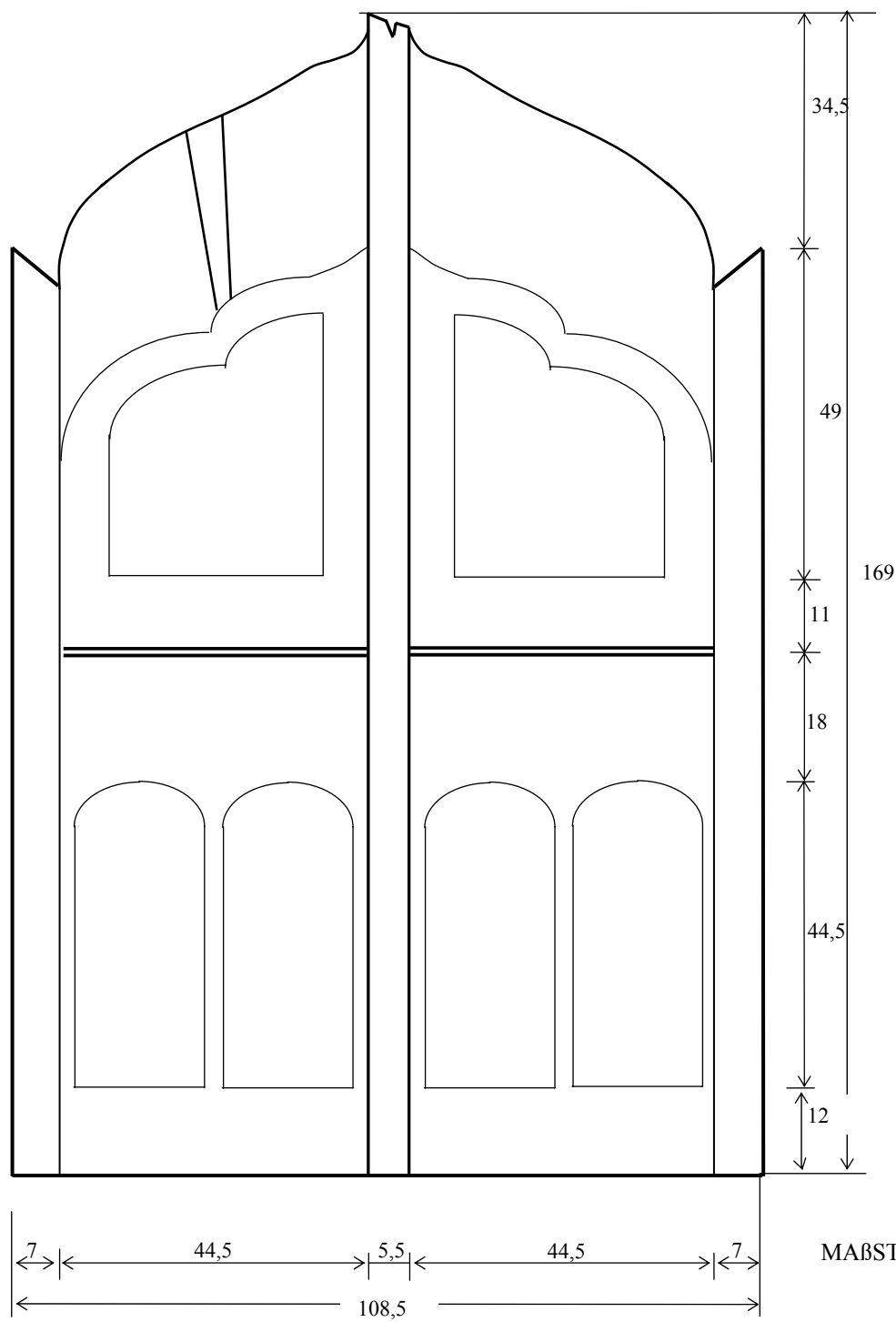
Du lassest uns fliehen vor unsern Feind, dass uns berauben, die uns hassen. Der Text von Salomon lautet: ΠΟΛΛΑΙ ΘΥΓΑΤΕΡΕC ΕΠΟΙΗCΑΝ ΔΥΝΑΜΙΝ ΠΟΛΛΑΙ ΕΚΘΗCΑΝΤΟ ΠΛΟΥΤΟΝ: Der Gottlose macht ein freches Gesicht; aber wer fromm ist, macht seine Wege fest, und stammt aus Sprüche 21, 29. Die andere legen sie auf die Brust. Die Abbildungen von Zosimas und Maria sind nicht vollständig erhalten. Zosimas hat ein weißes Omophorion an und hält mit der linken Hand einen goldenen Kelch. Die Figur der Maria lässt sich nur ahnen.

KAT. NR. 56

BEMA-TÜR

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 107.2.82

Maße:



KAT. NR. 56

BEMA-TÜR

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 107.2.82

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Ziemlich gut, jedoch fehlt ein Teil des oberen linken Schnitzwerks im Türflügel; an dieser Seite befindet sich ein durchgehender krummer Riss im Holzblock.



Die geschlossene zweiflügelige Bema-Tür mit ihrem vorzüglichen Schnitzwerk ist in je zwei horizontale Felder gegliedert und endet in einem Kielbogen. In dem oberen Teil befindet sich die auf beide Türflügel aufgeteilte Verkündigungs-Abbildung. Der untere Teil ist durch sechs geschnitzte und gedrehte Säulen, auf denen Bögen aufruhend, aufgeteilt. In diesen vier Arkaden sind auf goldenem Hintergrund und grünem Boden vier frontal stehende Figuren wiedergegeben. Die unbemalten Flächen sind mit Schnitzerei auf rotem Grund in flachem Relief ornamentiert. Sie zeigt pflanzliche Motive und Rosetten. Die bogenförmige Bekrönung der Türen zeigt ebenfalls vergoldete und zum Teil farbig gefasste Schnitzarbeiten, die hauptsächlich aus stilisierten Akanthusblättern und Tannenzapfen bestehen.

Der Erzengel Gabriel erscheint wie üblich auf der linken Seite. Er ist auf einem weißen Wolkensegment schwebend wiedergegeben. Während er in der linken Hand eine Blume hält, begrüßt er Maria mit der rechten. Der Himmelsbereich ist goldfarbig, und den Hintergrund beherrschen eine Mauer und ein Teil einer Gebäudefassade. Auf der rechten Seite sitzt Maria vor der Türöffnung eines Gebäudes auf einer niedrigen Sitzbank, die auf ein sechseckiges Podium gestellt ist. Vor ihr befindet sich ein Leseputz mit einem aufgeschlagenen Buch darauf. Von links fliegt vom blauen Himmel eine weiße Taube als Gestalt des Heiligen Geistes auf Maria zu. Sie ist mit einem grünen Untergewand, dessen Faltenwürfe durch gold angedeutet sind, bekleidet. Darüber hat sie ein goldenes Maphorion, dessen Drapierung durch rot konturiert ist, an. Die Füße stehen in roten Schuhen. Gabriel ist in ein goldenes Untergewand gekleidet, darüber hat er ein grünes Obergewand. Der winzige rote Titulus, der auf beide Türflügel aufgeteilt wiedergegeben ist, befindet sich über den Architekturteilen.

In den unteren bogenförmigen Malregistern sind die folgenden alttestamentlichen Figuren und Apostel, deren rote Tituli in Ligaturen an den beiden Seiten der Nimben angebracht sind,

angeordnet. Sie lauten von links: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΣΑΙΑΣ, Ο ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΕΤΡΟΣ, Ο ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΥΛΟΣ, Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΩΥΣΗΣ: der Prophet Jesaja, der Apostel Petrus, der Apostel Paulus, der Prophet Moses. Die beiden Apostelfürsten sind in Dreiviertel-Wendung zur Mitte gezeigt. Sie halten geschlossene Evangelienbücher. Petrus hat außerdem zwei Schlüssel. Jesaja und Moses tragen geöffnete Schriftrollen in einer Hand, mit der anderen weisen sie auf diese. Der Moses-Text lautet (Exodus 3, 1-4): ΕΓΩ ΕΙΔΟΝ ΤΟ ΒΑΤΟΝ ΤΟ ΒΑΤΟΝ ΚΑΙ ΟΜΕΝΟΝ ΚΑΙ ΟΥ ΚΑΤΑΚΑΙΟΜΕΝΟΝ. Der Jesaja-Text dann: ΙΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΕΝ ΓΑΤΡΙΕΞΕΙ ΚΑΙ ΤΕΞΕΤΑΙ ΥΙΟΝ ΚΑΙ ΚΑΛΕΣΟΥΣΙ ΤΟ ΟΝΟΜΑ (Jesaja 14,7). Gekleidet sind die Figuren in blaue Untergewänder. Darüber tragen sie leuchtende Pallien.

KAT. NR. 57

**CHRISTUS ALS HOHERPRIESTER, FLANKIERT VON DEN ZWÖLF APOSTELN
(IKONOSTASE-BALKEN)**

ANTALYA, MUSEUM, INV. NR. 109.2.82



Maße: B: 346,0 cm, H: 40,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Gut, jedoch sind zum Teil die Farbschichten der roten Beschriftungen abgeblättert. In der Mitte des Frieses befindet sich eine Bruchstelle.

Ein geschnitzter Säulenfries, der als Ikonostase-Balken gedient hat, stellt Christus als Hohenpriester in Ganzfigur auf goldenem Grund in bischöflichen Gewändern vor. Er ist von den zwölf halbfigurigen und in leichter Dreiviertel-Wendung jeweils nach rechts und nach links schauenden Aposteln flankiert. Er sitzt in ihrer Mitte auf einem goldenen Thronsessel, dessen Konturen in schwarz angedeutet sind. Die Apostel sind zu je sechst auf beiden Seiten Christi aufgeteilt und in reliefierten Bogenfeldern zwischen den Säulen angeordnet. Am unteren Rand des Frieses befindet sich auf rotem Grund eine geschnitzte goldene Blattornamentik. Alle Figuren bis auf Philippos sind auf goldenem Grund mit grünem Fußboden wiedergegeben. Lediglich dieser ist auf blauem Grund mit ebenfalls grünem Boden dargestellt. Die vier Evangelienverfasser zusammen mit dem Apostelfürsten Paulus halten geschlossene goldene Kodizes, während die übrigen geschlossene Schriftrollen in den Händen haben. Dabei fasst der andere Apostelfürst Petrus eine halbgeöffnete Schriftrolle, die wegen des schlechten Zustandes kaum zu erkennen ist.

Bekleidet ist Christus mit einem roten Sakkos, dessen Kragen schön mit Edelsteinen umrandet ist. Darüber hat er ein weißes Omophorion an, und das ebenso mit Edelsteinen verzierte Epigonation hängt an seinem rechten Knie herab. Auf dem Haupt trägt er eine mit Edelsteinen verzierte Mitra. Er segnet mit der rechten Hand, während er in der linken ein geschlossenes

Evangelienbuch hält. Gekleidet sind die Apostel in verschiedenfarbige Untergewänder und Pallien.

Alle Figuren sind durch rote Tituli in Ligaturen beschriftet. Von links nach rechts sind sie in folgendermaßen angeordnet: Ο ΑΓΙΟC (ΘΩΜΑC, ΙΑΚΩΒΟC, ΑΝΔΡΕΑC, ΜΑΡΚΟC, ΜΑΤΘΑΙΟC, ΠΕΤΡΟC, ΙC ΧC, ΠΑΥΛΟC, ΙΩΑΝΝΗC ΘΕΟΛΟΓΟC, ΛΟΥΚΑC, CΙΜΟΝ, ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟC, ΦΙΛΙΠΠΟC): der heilige; Thomas, Jakobus, Andreas, Markus, Matthäus, Petrus, Christus, Paulus, Johannes Theologos, Lukas, Simon, Bartholomäus, Philippus.

Nach Form, Maßen und Ikonographie dürfte dieser Fries einmal als Ikonostase-Balken gedient haben (Vgl. auch Kat. Nr. 2, 8-15).

KAT. NR. 58

CHRISTUS ALS HOHERPRIESTER

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 510/48.3.30

Maße: B: 60,2 cm, H: 99,0 cm; Breite des Rahmens: 4,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Gut erhalten, jedoch sind teilweise geringe Beschädigungen am Goldhintergrund und auf der linken unteren Seite (Verkratzungen?) festzustellen.



Für den Hintergrund sind zwei unterschiedliche Farben verwendet, nämlich gold bis zur Sitzhöhe der Figur und danach schwarz.

Christus ist im bischöflichen Gewand und mit Krone sowie mit den kleinen Figuren der vier Evangelisten wiedergegeben. Er sitzt frontal auf einem Thronsessel mit grünem Kissen. Die Kleidung ist kostbar ausgestattet. Der rote, mit stilisierten goldfarbenen Blumenmotiven ornamentierte Sakkos ist zusammen mit dem Kragen und dem Saum mit farbigen Steinen und Perlen verziert. Das Omophorion ist mit vier Kreuzen geschmückt. Das Epigonation zeigt den segnenden Gottvater mit Himmelssphaira und die Taube des Heiligen Geistes mit Nimbus, dem das gleichseitige Dreieck der Heiligen Dreifaltigkeit einbeschrieben ist (wie auf Kat. Nr. 59). Christus hält in der linken Hand das aufgeschlagene Evangelienbuch (mit dem Text Jo 15, 1-4), während er mit der rechten segnet. Er trägt die bischöfliche Krone, die mit Steinen und Perlen verziert ist.

Die vier Evangelisten an den vier Ecken des Thronsessels halten schreibend offene Bücher und sind mit den ihnen entsprechenden Symbolen abgebildet. Nur Markus und Lukas haben Namens-Beischriften auf schwarzem Hintergrund; Matthäus und Johannes, die auf Wolken stehen, sind nicht mit Tituli versehen.

Die Inschrift IC XC zu beiden Seiten des Nimbus am oberen Rand bezeugt den Namen Christi.

KAT. NR. 59

CHRISTUS ALS HOHERPRIESTER

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 517/48.10.30

Maße: B: 48,4 cm, H: 96,7 cm; Breite des Rahmens: 3,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Gut erhalten; lediglich ist die Farbschicht

des Rahmens teilweise abgesplittert.



Die Ikone ist auf Goldgrund gemalt. Die sichtbaren Teilen des Fußbodens sind schwarz. Christus sitzt, mit bischöflichem Gewand bekleidet, auf einem Thron mit grünem Kissen. Die rechte Hand hat er segnend erhoben, in der linken hält er das aufgeschlagene Evangelienbuch (mit dem Text Jo 15, 1-4). Der rote, mit stilisierten goldfarbenen Blumenmotiven ornamentierte Sakkos ist zusammen mit dem Kragen und dem Saum mit farbigen Steinen und Perlen verziert. Darunter hat er ein dunkelgrünes Sticharion an. Die Epimanikien sind ebenfalls mit farbigen Steinen und Perlen ornamentiert. Das weiße Omophorion ist mit schwarzen Kreuzen, von denen fünf zu sehen sind, versehen. Auf dem Epigonation, das von einer Borte aus farbigen Steinen und Perlen gerahmt wird, sind (wie auf Kat. Nr. 58) Gottvater und die Taube des Heiligen Geistes abgebildet. Gottvater segnet mit der Rechten und hält eine Sphaira in der Linken. In seinen Nimbus ist das gleichseitige Dreieck der Heiligen Dreifaltigkeit einbeschrieben.

Haare und Bart Christi sind dunkelbraun. Er trägt eine Mitra. In seinem Nimbus Christi sind die Buchstaben O N erhalten, die als O ΩN zu ergänzen sind; neben seinem Kopf steht IC XC.

KAT. NR. 60

CHRISTUS ALS HOHERPRIESTER

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 1614/4-74.14.12

Maße: B: 64,3 cm, H: 96,0 cm; Breite des Rahmens: 4,4 cm.

Datierungs-Vorschlag: 18./19. Jh.

Zustand: Schlecht erhalten. Zwei Risse im Holzblock, am unteren Rand 17,5 cm, am rechten Rand 5,7 cm. Vermutliche Übermalung des oberen Drittels, da es Spuren von Goldfarbe unter der roten gibt.



Der Hintergrund ist bis zur Kniehöhe rot, jedoch sind Spuren von Goldfarbe sichtbar, die vermuten lassen, dass ein ursprünglicher Goldgrund übermalt wurde.

Christus als Hoherpriester sitzt auf einem Thron, dessen Rückenlehne nicht zu sehen ist. Die Schuhe sind mit stilisierten gelben Rosetten ornamentiert, und die Umrisse sind dunkelgrün. Er erscheint im bischöflichen Gewand und trägt eine farbig geschmückte bischöfliche Mitra. Über einem gelben Sakkos, dessen Falten mit roten Strichen angedeutet sind, trägt er ein mit stilisierten Blumenmotiven ornamentiertes Epitrachilion. Sein Omophorion ist grün und mit dunkelgrünen Kreuzen verziert. Er segnet mit der rechten Hand und hält ein aufgeschlagenes Evangelienbuch, dessen Text unleserlich ist, in der linken. Auf Schulterhöhe sind kleinfigurig die Gottesmutter an der linken Seite und Johannes der Vorläufer an der Rechten dargestellt. Sie sind von einer Kartusche aus grünen Wolken, die dunkelgrüne Konturen haben, umgeben. Beide haben ihre Tituli über den Nimben. In der Ikone treten besonders die roten, grünen und gelben Farben hervor.

Christi von einem Kreis umschlossenes, auf einer grünen Basis in gold geschriebenes Monogramm IC XC ist an den beiden Seiten des Nimbus angebracht, jedoch ist es schwer zu erkennen.

KAT. NR. 61

DARSTELLUNG CHRISTI IM TEMPEL

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 519/48.12.30

Maße: B: 28,0 cm, H: 39,7 cm; Breite des Rahmens: 3,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Gut erhalten.

Quellen: AT, 2. Mose (Exodus) 13, 12-15; 3. Mose (Levitikus) 12, 2-8; 4. Mose (Numeri) 18, 15-16; NT, Lk 2, 22-39.



Festtag: 2. Februar.

Die Szene spielt in einem Innenraum, also im Tempel von Jerusalem; er wird durch zwei Pfeiler und Bögen angedeutet, die perspektivisch gemalt sind. Rechts sind der obere Teil eines Durchganges und darüber ein Rundfenster zu sehen, in das ein kreuzförmiges Gitter eingesetzt ist. In dem mittleren Bogen steht ein Ziborium. Drei der vier Säulen sind zu erkennen; die vorderen sind grün, die hintere ist blau. Zwischen den vorderen Säulen hängt an einer Stange ein roter Vorhang, der zur linken Seite hin umgeschlagen ist. Die Kapitelle sind recht klein und bestehen aus stilisiertem goldenen Blattwerk, dessen Konturen durch rote Linien betont werden. Über dem graublauen Gewölbe des Ziboriums sitzt in der Mitte ein goldener Schmuck mit roten Umrissen. Unter dem Ziborium steht der Altar, der von Tüchern bedeckt ist. Auf ihm liegt das geschlossene Evangelienbuch. Vom Gewölbe des Ziboriums hängt eine Lampe herab.

Links ist Simeon abgebildet, der auf einem niedrigen Podest steht und vorgebeugt mit verhüllten Händen das Christuskind hält. Er ist mit einem grünlichen Untergewand und einem leuchtend roten Mantel bekleidet und als Greis mit langen weißen Haaren und Bart charakterisiert. An den Füßen scheint er Sandalen mit ganz dünnen Riemen zu tragen. Das Kind in einem dunkelblauen Gewand hebt segnend die Rechte und hält in der Linken die Himmelskugel. Maria hat es gerade Simeon übergeben und steht nun mit vor der Brust gekreuzten Armen da. Über dem lang herabfallenden dunkelblauen Untergewand hat sie ein weinrotes Maphorion an, dessen Drapierung der Maler allerdings sehr ungeschickt wiedergegeben hat. Leuchtend rot sind ihre Schuhe.

Joseph trägt in der Rechten ein Gefäß mit Deckel, in dem sich zwei Tauben befinden,⁴⁵¹ und in der Linken einen Stab. Bekleidet ist er mit einer roten Tunika, einem grünen Pallium und Sandalen, von denen nur dünne Riemen zu erkennen sind. Er verdeckt weitgehend die Prophetin Hanna, die auf Christus blickt, mit der Linken auf ihn weist und in der Rechten eine Schriftrolle hält: ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΔΗΜΙΟΥΡΓΗΣΕ: Dieses Kind hat Himmel und Erde erschaffen. Sie trägt eine dunkelgrüne Tunika, ein hellrotes Obergewand (Mantel oder Maphorium) und leuchtend rote Schuhe.

Alle Figuren haben Nimben und Beischriften; im Nimbus Christi befindet sich noch kein Kreuz. Die Beschriftung der Ikone besagt: Η ΥΠΟΠΟΥΝΤΗ⁴⁵² ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ: die Darstellung Christi im Tempel⁴⁵³ und damit seine Begegnung mit Simeon.⁴⁵⁴

⁴⁵¹ Das Neue Testament: 24: „Und um das Opfer darzubringen, wie es gesagt ist im Gesetz des Herrn: ein Paar Turteltauben oder zwei junge Tauben.“

⁴⁵² Fehler bei der Beschriftung; richtig ist ΥΠΑΠΑΝΤΗ, Begegnung (mit Simeon).

⁴⁵³ Malerbuch Schäfer (1983) 82: „Die Darstellung Christi: Ein Tempel mit einer Kuppel. Unter der Kuppel ein Tisch, darauf ein goldenes Weihrauchfass. Der hl. Simeon, der Gottesempfänger, hält Christus in seinen Armen. Dieser segnet ihn. Die heiligste Gottesmutter ist auf der andern Seite des Tisches und streckt gegen ihn die Hände aus. Hinter ihr ist Joseph und hält in seinem Gewande zwei Tauben. Neben ihm die Prophetin Anna, welche auf Christus zeigt und in einem Blatte sagt: ‚Dies Kind hat Himmel und Erde erschaffen‘.“

⁴⁵⁴ Der Lukas-Text (2, 22-39) ist die Quelle. „Das Zeugnis des Simeon und der Hanna: Und als die Tage ihrer Reinigung nach dem Gesetz des Mose um waren, brachten sie ihn nach Jerusalem, um ihn dem Herrn darzustellen.“ Das Neue Testament: 22.

KAT. NR. 62

TEMPELGANG MARIAE

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 1614/3-74.14.11 (a)

Maße: B: 59,7 cm, H: 78,2 cm; Breite des Rahmens: 5,4 cm.

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Allgemeinzustand nicht gut. Farben und Konturen sind verwischt. Die Inschrift lässt sich nicht lesen. Die Farben des Rahmens sind größtenteils abgesplittert.

Quellen: Apokryphes Protoevangelium Jakobi 8,1; 7,2.

Bemerkung: Die Rückseite enthält eine ältere Bemalung (vgl. Kat Nr. 63).



Festtag: 21. November.

Den Hintergrund füllen unterschiedliche Gebäude aus, während der Himmelsbereich in gold gemalt ist. Die Konturen dieser Bauten sind weitgehend verwischt. Im mittleren Bereich begrenzt eine rote Ziegelsteinmauer mit kleinen hufeisenförmigen Öffnungen die Szene. Darüber erhebt sich ein perspektivisch gemaltes, hauptsächlich grünes Tabernakel oder Ziborium. Es ist ein Fünfeck und hat eine rote Wölbung mit einem tambour-ähnlichen Zierrat an der Spitze, der schwarze Konturen hat. Von den fünf Säulen sind vier in voller Länge sichtbar. Sie haben schwarz skizzierte rechteckige Kapitelle mit zickzackförmigen Ornamentierungen. Ein zweigeteilter roter Vorhang ist um die Schäfte der zwei vorderen Säulen gewickelt. An der Decke hängt eine Lampe. Zwischen den Bögen befinden sich vier Leuchter. Über dem Boden des Tabernakels schweben zwei Seraphim.

Links im Vordergrund stehen Joachim und Anna. Sie haben punzierte Nimben. Joachim, der als bärtiger alter Mann mit weißem Haar wiedergegeben ist, trägt ein grünes Pallium mit einem roten Untergewand, Anna, die neben ihm steht, ein rotes Maphorion mit einem grünen Untergewand. An der rechten Seite befindet sich die Treppe, die an den Altar des Tempels

führt.⁴⁵⁵ Die dreijährige Maria geht die Stufen hinauf. Der als Halbfigur dargestellte Priester Zacharias empfängt sie. Er hat einen langen weißen Bart und weiße lange Haare und ist mit einem grünen Obergewand bekleidet. Fünf Jungfrauen mit brennenden Kerzen in zwei Gruppen begleiten das Ereignis. Drei von ihnen stehen auf dem Treppenabsatz, die zwei anderen an der rechten Seite unterhalb des Priesters Zacharias und gegenüber der Joachim-Anna-Komposition.

Im rechten oberen Drittel befindet sich Maria – in Halbfigur dargestellt – schon im Tempel; sie steht mit ausgestreckten Händen unter einem Bogen und erhält Nahrung durch den Erzengel Gabriel. Beide Figuren haben Beischriften. Ein roter Buchstabe, Γ, deutet auf Gabriel hin, sowie MHP ΘΥ auf die Gottesmutter. Die Inschrift am oberen Rand der Ikone ist kaum zu lesen. Sie könnte die Folgende gewesen sein: ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ: Der Eingang der Gottesmutter in den Tempel. Alle Figuren sind nimbiert.

Die roten und grünen Farben überwiegen. Eine Besonderheit der Ikone ist die ältere Bemalung mit einer Hodegetria-Darstellung auf der Rückseite. Der Tempelgang der Gottesmutter ist dann die spätere Wiederverwendung des alten Panels, vgl. Kat. Nr.63; Inv. Nr. 1614/3-74.14.11(b).

⁴⁵⁵ Pasarelli (1998) 67. Die Ikonographie ist insbesondere auf der Erzählung im Protoevangelium Jakobi basiert. Ausgew. Lit. s. Duchet-Suchaux und Pastoureau (1994) 285; LCI 3 (1994) 212-231; Onasch (1993) 362-363; Apostolos-Cappadona (1994) 282.

KAT. NR. 63

HODEGETRIA

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 1614/3-74.14.11 (b)

Maße: B: 61,8 cm, H: 83,4 cm; Breite des Rahmens: von oben und unten: 2,7 cm, von links und rechts: 4,3 cm. Zusätzliche Holzleisten, je 1,6 cm in der Breite, sind zur Linken und Rechten auf dem Rahmen hinzugefügt. Zwei andere sind links vermutlich gegen die Krümmung direkt auf die Malfläche angesetzt. Die Maße des oberen: B: 39,8 cm, H: 4,8 cm; des unteren: B: 40,3 cm, H: 4,3 cm. Links sind sie 1,6 cm vom Rand entfernt angesetzt, und vom oberen und unteren Rand jeweils ca. 9,1 cm.

Datierungs-Vorschlag: Ende des 18. Jh.s oder um 1800.

Zustand: Im Allgemeinen nicht gut. Farben und Konturen sind meist verwischt. Die Farben des Rahmens sind meist abgesplittert.



Maria als Halbfigur hält das Christuskind auf dem linken Arm. Sie hat ihren Kopf leicht zur linken Seite geneigt, während das Kind starr auf den Betrachter schaut.

Maria trägt ein grünes Untergewand und einen grünen Schleier. Darüber ist sie mit einem dunkelroten Maphorion bekleidet. Das Christuskind ist in ein chrysographiertes grünes Untergewand und ein rotes Himation gehüllt. Es segnet mit der rechten Hand. Die linke ist schwer zu erkennen, jedoch könnte sie eine geschlossene Rolle halten. Das gewellte kurze Haar des Christuskindes ist rot und hat schwarze Konturen. Beide Figuren haben punzierte goldene Nimben. In den oberen Ecken oben sind zwei Engel mit verhüllten Händen Maria verehrend abgebildet. Unter ihnen ist neben dem Kopf von Maria ihr Monogramm MHP ΘΥ angebracht. Die von einem Kreis umschlossenen goldenen Schriftzeichen stehen auf rotem Grund. Die Nimben sind von goldenen Verzierungen auf schwarz umgeben. Der Hintergrund dürfte ursprünglich eine goldene Bemalung gehabt haben.

Rückseite der Ikone Tempelgang der Gottesmutter, vgl. Kat. Nr. 62; Inv. Nr. 1614/3-74.14.11 (a).

KAT. NR. 64

DIE THRONENDE MARIA MIT DEM CHRISTUSKIND

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 513/48.6.30

Maße: B: 56,0 cm, H: 101,7 cm; Breite des Rahmens: 3,0 cm

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Gut erhalten. Zum Teil sind die Farben des Rahmens abgesplittert, und es gibt Flecken auf dem Gesicht des Christuskindes. Links unten Beschädigungen auf dem Unterteil des Thrones sowie auf dem Gewand der Gottesmutter.



Der Hintergrund ist von oben etwa bis zur Ellenbogenhöhe der Maria goldfarbig, danach wird er schwarz. Maria in Ganzfigur sitzt auf einem goldenen Thronsessel ohne Armlehnen mit einem grünen Kissen, das an den beiden Enden Quasten hat. Zwei Engel mit blauen Flügeln krönen sie. Die Krone ist mit Edelsteinen geschmückt und hat in der Mitte einen großen smaragdgrünen Stein. Maria hat ein blaues Untergewand mit stilisierten goldenen Blättermotiven an und darüber das rosa Maphorion. Manschetten, Saum und Kragen des Untergewandes sowie die Schuhe sind mit Edelsteinen und Perlen verziert. Der Künstler hat sich bemüht, die Fältelungen über den Körperformen durch andersfarbige Pinselstriche realistisch wiederzugeben. In der linken Hand hält Maria einen Stab, der an der Spitze in fünf Edelsteinen, die ein griechisches Kreuz formen, endet.

Das Christuskind trägt ein grünes Untergewand und darüber ein rotes Pallium. Es hat ein junges Antlitz mit kurzem dunkelbraunen Haar und segnet mit der rechten Hand, während es ein offenes Evangelienbuch in der linken (mit dem Text Lk 4, 18; Is 61, 1) hält. Der Titulus von Maria ΜΗΡ ΘΥ befindet sich an den beiden Seiten der oberen Bildpartie, das Christusmonogramm IC XC an der rechten Seite des Nimbus.

Auf der linken Seite schwebt der Erzengel Michael und auf der rechten Gabriel. Beide halten Schriftrollen mit Versen aus dem Akathistos-Hymnus in den freien Händen. Der Text auf Michaels Rolle lautet: ΧΑΙΡΕ ΟΤΙ ΥΠΗΡΧΕΙΣ ΒΑCΙΛΕΥC ΚΑΘΕΔΡΑ: Sei begrüßt, weil Du der Thron des Königs bist, oder: Freu Dich, da Du des Königs Thron bist; auf der Rolle

Gabriels steht: XAIPE OTI BACTAZEIC TON BACTAZONTA IIANTA: Freu Dich, da
Du den Träger des Universums trägst.⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ Zitate aus dem Akathistos-Hymnus, vgl. Kat. Nr. 65 und 66, sowie Kat. Nr. 3 (aus Antalya).

KAT. NR. 65

MARIA „NIE VERWELKENDE ROSE“

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 515/48.8.30

Maße: B: 58,0 cm, H: 105,0 cm; Breite des Rahmens: 3,5 cm

Datiert: 27. März 1823.

Zustand: Gut erhalten. Die Farben der oberen Bildpartie sind z. T. abgesplittert.



Bis auf das untere, schwarzbemalte Drittel ist die Ikone auf goldenem Hintergrund gemalt. Abgebildet sind Maria als Dreiviertelfigur und das Christuskind im Ganzen. Das Kind sitzt auf ihrem linken Arm. Beide tragen mit Edelsteinen verzierte Kronen. Maria hat ein grünes Untergewand, und darüber ist sie mit einem leuchtend roten Maphorion bekleidet. In der rechten Hand hält sie einen Stab, der mit realistisch gemalten Blumen, Rosen und Veilchen und einer Schriftrolle umwickelt ist. Der Text lautet: ΠΟΔΟΝ ΤΟ ΑΜΑΡΑΝΤΟΝ. ΧΑΙΠΕ Η ΜΟΝΗ ΒΛΑΧΤΗΚΑΚΑ, ΤΟ ΜΗΛΟΝ ΤΟ ΕΥΟΧΜΟΝ. ΧΑΙΠΕ Η ΤΕΞΑΚΑ ΤΟ ΟΥΦΡΑΔΙΟΝ. ΤΩΝ ΠΑΝΤΩΝ: Unvergängliche Rose, sei begrüßt, die du allein den wohlduftenden Apfel hast wachsen lassen; sei begrüßt, die du den Duft des aller - - - hast hervorgebracht.

Das Christuskind trägt grüne kaiserliche Gewänder, darüber hat es einen goldenen, mit Perlen und Edelsteinen geschmückten Loros an. Seine Füße sind auf einen darunter stehenden Tisch gestützt, dessen goldfarbene Platte mit einem blumenreich ornamentierten Tuch (Rosensträußchen) drapiert ist. Es segnet mit der rechten Hand, während es ein goldenes Zepter mit Edelstein-Kreuz und eine Himmelssphaira in der linken hält. Auf der oberen Halbkugel sind der Mond und die Sonne, auf der unteren die Sterne im blauen Himmel vorgestellt. Auf der rechten Tischecke steht eine kleine Vase mit Rosen. Oben in dem mittleren Bereich der Ikone schweben Gottvater und der Heilige Geist als Taube in halbkreisförmigen Wolken. Gottvater ist im Segensgestus dargestellt. Er trägt den dreieckigen Nimbus mit dem Titulus Ο ΩΝ der Seiende, der auf Wesen und Sein hinweist.

Die zwei Erzengel Michael und Gabriel krönen die Gottesmutter und halten Schriftrollen in den freien Händen.⁴⁵⁷ ΧΑΙΠΕ ΟΤΙ ΥΠΑΡΧΕΙΣ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΚΑΘΕΔΡΑ. Die Übersetzung

⁴⁵⁷ Siehe auch Kat. Nr. 3, 64 und 66. Die Texte sind gleich.

lautet: Sei begrüßt, weil Du der Thron des Königs bist, wie es im Akathistos-Hymnus heißt. Die Schrift auf der Rolle von Gabriel lautet: XAIPE OTI BACTAZEIC TON BACTAZONTA ΠANTA mit der Übersetzung: Sei begrüßt, weil Du den trägst, der alles trägt, oder: Freu Dich, da Du den Träger des Universums trägst.

Zur Linken und Rechten in den Ecken erscheinen auf kleineren Wolken David mit einer Krone und Daniel mit der phrygische Haube sowie ihre Tituli: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΒΙΔ und Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΝΙΗΛ. David hält einen nicht zu identifizierenden Gegenstand, wahrscheinlich einen Kasten, in der linken Hand, während Daniel einen Stein in der rechten hält.⁴⁵⁸

Den unteren Rand der Ikone bildet eine Blumengirlande (Rosen, Tulpen, Veilchen mit Blättern), darunter sind auf beiden Seiten Votivinschriften angebracht:

Sie lautet links:

Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΕΙΚΩΝ ΑΝΙΚΤΟΡΗΘΗ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΟΥΡΑΤΙ ΚΑΙΣΑΡΕΩΣ ΕΝ
ΚΑΙΡΩ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΩΣ ΗΜΩΝ ΝΕΟΚΑΙΣΑΡΙΑΣ ΚΥΡΟΥ ΚΥΡΙΛΛΟΥ. ΕΝ
ΕΤΕΙ ΑΩΚΓ. ΜΑΡΤΙΟΥ ΚΖ. {1823}

Die Übersetzung ist:

Das vorliegende Bild ist geschaffen worden durch die Hand des Murat aus Kaisareia zur Zeit unseres heiligen Erzpriesters von Neokaisareia Herrn Kyrillos im Jahr 1823 am 27. März.

Sie lautet rechts:

ΓΙΑ ΑΛΛΑΧΗΝ ΠΗΚΗΡ ΒΑΛΗΤΕΙ, ΚΑΝΑΤΙΖ ΙΖΟΚΟΥΠΙ ΚΟΖΓΙΑΣΙ ΗΛΑΝ ΠΙ-ΖΑ
ΕΤΕΡΙΜ, ΣΕΝΗΝ ΟΓΛΟΥΝ, ΒΕ ΠΗΖΗΜ ΑΛΛΑΧΙΜΗΖΑ ΠΙ-ΖΑ ΕΓΛΕ, ΧΑΤΤΑ
ΕΠΕΤΙΕΤ ΚΑΖΕΠΤΕΝ ΚΟΥΡΤΑΡΣΙΝ ΖΨΡΑ ΠΙΛΨΡΙΜ ΚΙ ΤΖΟΚΚΟΥΝΑΧ ΚΙΑΡΛΑΡ
ΣΕΝΙΝ ΣΕΠΕΠΨΝ ΗΛΕΝ ΟΛ ΣΟΒΟΥΝΜΕΖ ΑΤΕΣΙΝ ΚΑΖΕΠΗΝΤΕΝ ΧΕΛΑΚ
ΟΛΤΟΥΛΑΡ, ΒΕ ΚΟΒΓΙΟΥΖΟΥ ΠΑΤΙΚΑΚΛΙΓΝΑ ΝΑΗΛ ΟΛΤΟΥΛΑΡ.

Die Transkription ist:

⁴⁵⁸ Ihre prophetische Bedeutung: David hält die Bundeslade und manchmal auch eine Schriftrolle, in der geschrieben ist: „Ich nannte früh die heilige Lade, Jungfrau, Dich, Als ich des Tempels Herrlichkeit mit Augen sah. Daniel hält den Stein und sagt: Den geistigen Berg, von dem gerissen wird ein Stein, habe früh ich Dich genannt, O Mutter Jungfrau rein“. Die Übersetzungen sind nach dem Malerbuch Schäfer (1983) 128 zitiert.

(Für) Allah'in peker baletesi, sanatir izokup kozgiasi ile riza ederim, senin oglun, ve bizim Allah'imiza riza eyle, hatta ebediyet kazepten kurtarsin zira bilirim ki tzokkunah kiyarlar senin sebebin ile olsun mezatesin kazepenten kelas oldular, ve kobgiuzu padisahligina nail oldular.

Das ist ein Fürbitte-Gebet an Maria, um Christus zu veranlassen, sie (die Verstorbenen) nicht in Ungnade fallen zu lassen. Die wörtliche Übersetzung ist jedoch etwas schwierig, da viele Wörter in der Karamanli geschrieben sind.

KAT. NR. 66

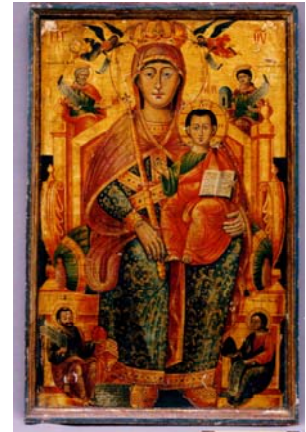
DIE THRONENDE MARIA MIT DEM CHRISTUSKIND

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 516/48.9.30

Maße: B: 62,5 cm, H: 97,6 cm; Breite des Rahmens: 3,0 cm

Datiert: 1823.

Zustand: Gut erhalten.



Der Hintergrund ist — wie bei den Ikonen Kat. Nr. 64 und 65 — gold und schwarz ausgemalt. Maria in Ganzfigur sitzt auf einem goldenen Thronessel, der rote Konturen und Schattierungen hat und mit einem grünen Kissen ausgestattet ist. Dieses ist an den beiden Enden mit farbigen Steinen auf Gold verziert und mit Quasten geschmückt. Am oberen Rand krönen die Erzengel Michael und Gabriel die Gottesmutter. Die Krone ist reich mit Edelsteinen verziert. Maria zeigt sich in prächtig geschmückter Kleidung. Das grüne Untergewand, dessen Saum mit Edelsteinen und Perlen ornamentiert ist, ist mit stilisierten goldenen Blumenmotiven verziert. Darüber trägt sie einen ähnlich verzierten gekreuzten Loros. Das rotgoldene Maphorion hat einen goldenen Saum. Sie trägt auch reich geschmückte Schuhe. In der rechten Hand hält sie einen goldenen Stab, der oben ein von Edelsteinen geformtes griechisches Kreuz hat. Auf ihrem linken Knie sitzt Christus mit jugendlichem Antlitz und kurzem dunkelbraunen Haar. Er segnet mit der rechten Hand und hält das aufgeschlagene Evangelienbuch in der linken. Er ist mit einem grünen Untergewand und mit einem roten Pallium bekleidet und trägt Sandalen mit dünnen Riemen. Der Titulus von Maria, ΜΗΡ ΘΥ, erscheint an den beiden oberen Bildpartien in roter Schrift. Das Christuskind hat den Titulus ΙC ΧC über dem Kreuznimbus, darin befinden sich die Schriftzeichen Ο ΩΝ: Das Seiende.

Die, Engel mit dunkelblauen Flügeln tragen ebenfalls Schriftrollen: Michael in der rechten Hand und Gabriel in der linken. Zwei rote Buchstaben bestimmen die Engel, nämlich Μ und Γ.

Auf der Rolle des Erzengels Michael ist das folgende geschrieben: ΧΑΙΠΕ ΟΤΙ ΥΠΙΑΡΧΕΙC ΒΑCΙΑΕΩC ΚΑΘΕΔΡΑ. Die Übersetzung lautet: Sei begrüßt, weil Du der Thron des Königs bist oder: Freu Dich, da Du des Königs Thron bist⁴⁵⁹.

⁴⁵⁹ Siehe auch Kat. Nr. 64, 65 und 3 (aus Antalya). Die Texte sind gleich, sie stammen aus der ersten Strophe des Akathistos-Hymnus.

Die Schrift auf der Rolle von Gabriel lautet: XAIPE OTI BACTAZEIC TON BACTAZONTA ΠANTA mit der Übersetzung: Sei begrüßt, weil Du den trägst, der alles trägt oder Freu Dich, da Du den Träger des Universums trägst⁴⁶⁰.

An den vier Ecken des Thrones sitzen – im Uhrzeigersinn – die alttestamentlichen Könige und Propheten David, Salomon, Daniel und Mose mit den entsprechenden Beischriften.

David und Salomon haben goldene Kronen mit roten Konturen und Ornamentierungen von Edelsteinen und Perlen.

1. König David ist ein alter Mann mit weißem Haar und Bart. An der linken Seite des Nimbus erscheint sein Titulus: Ο ΠΡΟΦΗΤΑΝΑΞ ΔΑΒΙΔ: Der Prophetenfürst David. Der Kreisnimbus ist auf goldener Farbe mit roten und weißen Umrissen geschrieben. David hat ein grünes Untergewand und einen roten Mantel mit Verzierungen von Edelsteinen und Perlen an. Er hält in der rechten Hand eine Schriftrolle, in der linken einen Kasten, der zwei stilisierte Engel auf dem Deckel hat. Die Schriftrolle lautet: ΕΓΩ ΚΙΒΩΤΟΝ ΗΓΙΑCΜΕΝΗΝ ΚΟΡΗ ΚΕΚΑΗΚΑ CΕ ΠΙΠΙΝ, Ο ΒΛΕΠΩΝ ΝΑΟΥ ΧΑΡΙΝ: Ich habe die geheiligte Bundeslade, dich, Jungfrau, schon früher genannt, als ich die Anmut des Tempels sah.

2. Der junge Salomon, unbärtig, mit langen schwarzen Haaren, ist wie sein Vater David gekrönt und bekleidet. Sein Titulus links vom Nimbus lautet: Ο ΠΡΟΦΗΤΑΝΑΞ CΟΛΟΜΩΝ: Der Prophetenfürst David. Er hält in der linken Hand eine Schriftrolle mit dem folgenden Text: ΕΓΩ ΔΕ ΚΑΙΝΗΝ ΤΟΥ ΒΑCΙΑΕΩC ΚΟΡΗ ΚΕΚΑΗΚΑ CΕ ΠΙΠΙΝ, ΚΗΡΥCΤΤΩΝ CΟΥ ΤΟ ΘΑΥΜΑ: Ich habe des Königs Bett, Jungfrau, dich genannt, als ich kundgemacht habe früh von dir die Wunder⁴⁶¹, und mit der rechten ein kleines Baummodell, das auf seinen Tempel hinweist. Es ist ein grau-weißer Rundbau mit einer blauen Kuppel.

3. Unten in der rechten Bildecke sitzt Daniel. Er ist jung und unbärtig mit langen schwarzen Haaren. Sein Titulus über dem Nimbus lautet: Ο ΠΡΟΦΗΤΗC ΔΑΝΙΗΛ: Der Prophet Daniel. Er ist mit einem roten Untergewand und mit einem dunkelgrünen Pallium bekleidet und barfüßig. In der linken Hand hält er eine Schriftrolle und in der rechten einen dunkelbraunen Stein. Auf der Schriftrolle ist geschrieben: ΟΡΟC ΝΟΗΤΟΝ ΕΞ ΟΥ ΕΤΜΗΘΗ ΛΙΘΟC

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Malerbuch Schäfer (1983) 128.

ΚΕΚΛΗΚΑ CE, ΠΙΠΙΝ ΑΓΝΗ ΠΑΡΘΕΝΟΜΗΤΩΡ: Den geistigen Berg, von dem gerissen wird ein Stein, habe früh ich dich genannt, Jungfrau Mutter rein⁴⁶².

4. Die letzte alttestamentliche Figur ist der Prophet Mose. Sein Titulus befindet sich über dem Nimbus: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΩΥΣΗΣ: der Prophet Mose. Er ist kurz bärtig mit dunkelbraunem kurzem Haar. Gekleidet ist Mose in ein dunkelgrünes Untergewand mit einem rotgoldenen Pallium. Er hält in der rechten Hand eine Schriftrolle und in der linken den brennenden Dornbusch. Die Schriftrolle lautet: ΕΓΩ ΒΑΤΩΝ ΚΕΚΛΗΚΑ CE ΚΟΡΗ ΘΕΟΤΟΚΕ, ΗΥΣΤΟΝ ΓΑΡ ΕΙΔΟΝ ΕΝ ΒΑΤΩ ΞΕΝΟΝ: Ich nannte dich, Jungfrau, Gottesmutter Strauch, denn in dem Strauche sah ein fremd Geheimnis ich⁴⁶³.

Unten links steht eine Votivinschrift in Karamanli:

ΠΟΥ ΣΕΡΙΦ ΕΙΚΟΝΑ ΧΑ - ΖΗ ΠΑΥΛΟCΑΝ ΧΑΡΗΖΗ ΜΑΡΟΥΦΟΥ ΗΛΑΝ
ΠΑΠΟΥΛΟΥ, ΒΕ ΑΓΙΟC ΝΙΚΟΛΑΟC ΕΚΚΛΗCΕCΙΝΕ ΑΦΙΓΕΡΩΜΑ ΕΤΤΗ,
ΠΑΝΑΓΙΑ ΒΑΛΙΤΟΥΛΛΑΧΗΝ ΡΙ - ΖΑCΙΝΛΑΝ, ΑΛΛΑΧ ΑΖΙΜ ΗCΑΝ
ΚΟΒΓΙΟΥΖΟΥ ΠΑΤΙCΑΧΛΙΓΙΝΑ ΜΙΑCΕΡ ΕΤΕ, ΑΜΙΝ -. ΑΩΚΓ.ΑΥΤ: ΙΔ.

Die Transkription: Bu serif Ikona Hacı Paulosun marufu ile yapıldı, ve Aziz Nikolaos kilisesine afigeroma etti. Panagia balitullagin rizasi ile Allah azim esan kov(b)yiuzu padisahligina miras eti, Amin 14 Aug. 1823.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd.

KAT. NR. 67

JOHANNES PRODROMOS MIT SZENEN AUS SEINEM LEBEN

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 511/48.4.30

Maße: B: 67,5 cm, H: 106,0 cm; Breite des Rahmens: 3,6 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Teilweise gut erhalten. Unten an der rechten Seite sind die Farben abgesplittert.

Quellen: Lk 1, 8-21; Lk 1, 5-25; Mt 3, 10.



Festtage: 24. Juni, 29. August, 24. Februar, 25 Mai.

Der mit goldenem Nimbus ausgestaltete Johannes Prodromos ist frontal als Ganzfigur mit graublauen Flügeln auf goldenem Hintergrund dargestellt. Er ist bärtig und hat lange dunkelbraune Haare, die auf die Schultern fallen. Bekleidet ist er mit einem Untergewand aus hellgelbem Kamelhaaren und einem dunkelgrünen Himation. Mit der rechten Hand segnet er, während er in der linken sein abgeschlagenes Haupt auf einer goldenen Schale trägt. Er hält auch eine Lanze und eine Rolle mit dem folgenden liturgischen Text⁴⁶⁴

Auf der Ikone

Verbesserter Text

ΥΨΙCΤΕ ΧΡΙCΤΕ ΥΕ ΘΕ

ΥΨΙCΤΕ ΧΡΙCΤΕ ΥΙΕ ΘΕ

ΟΥ ΠΑΝ ΤΑΝΑΞ, ΤΟΥ ΕΙ

ΟΥ ΠΑΝΤΑΝΑΞ, ΤΟΥ ΕΙ

ΔΟΤΟΣ ΣΕ ΕΝ ΜΗΤΡΙΚΗ

ΔΟΤΟΣ ΣΕ ΕΝ ΜΗΤΡΙΚΗ

ΝΥΔΗΙ ΔΕΞΟΥ ΚΕΦΑ

ΝΗΔΥΙ ΔΕΞΟΥ ΚΕΦΑ

⁴⁶⁴ Liturgikon (1967). Menologion Bd. 8, ΜΗΝΑΙΟΝ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥΣΤΟΥ (1992) 287, ΕΙΣ ΤΟΝ ΟΡΘΟΝ. Der Text ist in den entsprechenden Bänden des Menologions für die Festtage des Heiligen überprüft: der Vorläufer des Herrn: 7. Jan.; die Geburt: 24. Juni; die Empfängnis: 23. Sept.; die Enthauptung: 29. Aug.; die erste und zweite Auffindung des Hauptes: 4. Feb.; die dritte: 25. Mai. – Es waren lediglich die letzten drei Verszeilen von der Enthauptung des Heiligen im Bd. 8 zu finden. Außerdem stammen sie aus dem neuen Testament: Mt 3, 2; 4, 17; 10, 7. Der Rest des Textes gehört zu einer Hymne, die die Missetat des Herodes zum Inhalt hat. Er ist möglicherweise ein Sticheron aus der griechischen Vesperlitanei (Strophen bzw. Psalmverse aus dem abendgottesdienstlichen Flehgebet). – Siehe Kat. Nr. 68.

ΛΗΝ ΥΠΕΡ COY TETMH
 MENHN, HN ΠΑΡΑΝΟ=
 ΜΩΝ ΤΕΤΜΗΚΕΝ, ΙΔΟΥ
 CΩΤΕΡ ΕΜΟΝ ΕΛΕΓΧΟΝ
 ΜΗ ΦΕΡΩΝ Ο ΗΡΩΔΗΣ
 ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ, ΗΓΓΙΚΕ
 ΓΑΡ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ
 ΟΥΡΑΝΩΝ.

ΛΗΝ ΥΠΕΡ COY TETMH
 ΜΝΗΝ, ΗΝ ΠΑΡΑΝΟ
 ΜΩΝ ΤΕΤΜΗΚΕΝ, ΙΔΟΥ
 CΩΤΕΡ ΕΜΟΝ ΕΛΕΓΧΟΝ
 ΜΗ ΦΕΡΩΝ Ο ΗΡΩΔΗΣ
 ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ ΗΓΓΙΚΕ
 ΓΑΡ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ
 ΟΥΡΑΝΩΝ.

Die Übersetzung lautet: Erhabenster Christus, Sohn Gottes, Herr des Alls, nimm an das Haupt dessen, der dich im Mutterleib erkannt hat; das Haupt, das für dich abgetrennt worden ist und das Herodes widerrechtlich (unrecht) abschlagen ließ, siehe mein Heiland, ohne einen Beweis zu erbringen. Tut Buße, denn das Himmelreich ist nahe herbeigekommen.

Auf der oberen linken Ecke zeigt sich der auf Wolken sitzende Christus. Er segnet mit der rechten Hand und hält in der linken das geschlossene Evangelienbuch. In der rechten Ecke bringt ein Engel in der rechten Hand eine mit Edelsteinen geschmückte Krone. In der linken hat er eine Rolle mit dem folgenden Text: Ο CΤΕΦΟΔΟΤΗΣ ΤΩΝ ΔΙ ΑΥΤΟΥ ΑΘΛ ΟΥ ΝΤΩΝ ΟΥΤΟC ΠΕΜΠΕΙ CΟΙ ΤΟ CΤΕΦΟC: Der Kronenspender derer, die durch sich selbst dulden, dieser sendet dir die Krone.

Neben der Johannesabbildung erscheinen drei beschriftete Szenen sowie die einzelnen Figuren von Elisabeth, dem Johanneskind und einem Engel. Davon sind zwei Szenen besonders hervorgehoben durch Umrahmung. Es sind: die Verkündigung an Zacharias: Η ΟΠΤΑCΙΑ ΤΟΥ ΖΑΧΑΡΙΑ, und die Auffindung des verehrten Hauptes des Vorläufers: Η ΕΥΡΕCΙC ΤΗΣ ΤΙΜΙΑC ΚΕΦΑΛΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ⁴⁶⁵.

Links ist die Erscheinung des Erzengels Gabriel vor dem Priester Zacharias und damit die Verkündigung der Geburt des Johannes dargestellt: Η ΟΠΤΑCΙΑ⁴⁶⁶ ΤΟΥ ΖΑΧΑΡΙΑ, die Erscheinung bzw. Vision des Zacharias. Entsprechend dem Text des Lukas erscheint während des Räucheropfers der Erzengel Gabriel an der linken Seite des Altars vor dem Priester

⁴⁶⁵ Richtig wäre: Η ΕΥΡΕCΙC ΤΗΣ ΤΙΜΙΑC ΚΕΦΑΛΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ.

⁴⁶⁶ Bemerkenswert ist die Beschriftung: ἡ ὀπτᾱσιᾱ. In diesem Fall ist es mit einem Omega geschrieben worden, nicht, wie es zu erwarten ist, mit einem Omikron.

Zacharias im Tempel zu Jerusalem. An der rechten ist Zacharias in Priestertracht mit Mitra und als alter Mann mit weißem Bart und Haar wiedergegeben. Er räuchert mit einem Weihrauchfass. Dahinter an der rechten Seite sind zwei Seraphim (od. Engel?).

Die Überschrift der zweiten gerahmten Szene in der rechten Bildecke ist schwer lesbar: Η CIPECIC THC TIMIAC KEΦΑΛHC TOY ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ. Sie könnte die folgende sein: Η ΕΥΡΕCIC THC TIMIAC KEΦΑΛHC TOY ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ: Die Auffindung des verehrten Hauptes des Vorläufers. In einer Grotte sind zwei nimbierte Figuren, die das abgeschlagene Haupt auf einer goldenen Schale entdeckt haben. Die weißbärtige Figur kniet vor der Schale nieder. Die zweite dunkelbärtige, die einen Hirtenstab hält, steht an der rechten Seite.

Die miniaturhaft dargestellte Bestattung des kopflosen Johannes, die mit einer Beischrift gesichert ist, befindet sich rechts in der Hintergrundlandschaft mit Stadtsilhouette: Ο ΕΝΤΑΦΙΑCΜΟC TOY ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ: Die Bestattung des Vorläufers. Der Tote wird von zweien seiner Schüler, Johannes dem Theologen und dem Apostel Andreas, in eine Larnax gelegt⁴⁶⁷. Der erste ist als alter Mann mit weißem Haar und Bart, Andreas als junger abgebildet.

Auf der linken Seite stehen drei Figuren in einer kahlen Landschaft, die der Fluss Jordan von einem dunkelgrünen Grund trennt: Elisabeth, Johannes als Kind, diese mit Beischriften gesichert, sowie ein Engel ohne Titulus. Alle sind nimbiert. Darüber beginnt der goldene Hintergrund der Ikone. Auf der linken Seite unter dem großen Baum liegt eine Axt, die sich auf die Worte des Johannes bezieht (Mt 3, 10).

Der rote Titulus befindet sich an beiden Seiten der Flügel: Ο ΑΓΙΟC ΙΩΑΝΝΗC Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC.

⁴⁶⁷ Siehe das Beispiel in: Icons Pantokrator (1998) 290.

KAT. NR. 68

JOHANNES PRODROMOS MIT SZENEN AUS SEINEM LEBEN

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 512/48.5.30

Maße: B: 55,9 cm, H: 99,9 cm; Breite des Rahmens: 3,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Gut erhalten, teilweise Beschädigungen des Rahmens.

Quellen: Lk 1, 8-21, 63; Lk 3, 19-20; Mt 3, 10; Mt 14, 3-11; Mk 6, 17-28.



Festtage: 24. Juni, 29. August, 24. Februar, 25 Mai.

Der Himmelsbereich der Ikone ist goldfarbig. Davor steht Johannes in der Mitte frontal in ganzer Gestalt. Seine Flügel sind grau. Er ist bärtig und hat lange dunkelbraune Haare, die auf die Schultern fallen. Bekleidet ist er mit einem Untergewand aus Kamelhaaren und einem dunkelgrünen Himation. Die segnende rechte Hand ist als Christusmonogramm geformt.⁴⁶⁸ In der linken Hand trägt er eine Lanze und sein abgeschlagenes Haupt auf einer goldenen Schale, von der eine Rolle mit dem folgenden liturgischen Text herabhängt⁴⁶⁹:

Auf der Ikone

ΥΨΙCΤΕ ΧΡΙCΤΕ ΥΕ ΘΕΟΥ

ΠΑΝ ΤΑΝΑΕ ΤΟΥ ΕΙ

ΔΟΤΟC CE EN ΜΗΤΡΙΚΗ

ΝΥΔΙ ΔΕ ΞΟΥ ΚΕΦΑ

ΛΗΝ ΥΠΕΡ ΟΥ ΤΕ ΤΜΗ=

ΜΕΝΗΝ, ΗΝ ΠΑΡΑΝΟ

ΜΩΝ ΤΕΤΜΗΚΕΝ, ΙΔΟΥ

Verbesserter Text

ΥΨΙCΤΕ ΧΡΙCΤΕ ΥΙΕ ΘΕΟΥ

ΠΑΝΤΑΝΑΕ ΤΟΥ ΕΙ

ΔΟΤΟC CE EN ΜΗΤΡΙΚΗ

ΝΗΔΥΙ ΔΕΞΟΥ ΚΕΦΑ

ΛΗΝ ΥΠΕΡ ΟΥ ΤΕΤΜΗ

ΜΕΝΗΝ, ΗΝ ΠΑΡΑΝΟ

ΜΩΝ ΤΕΤΜΗΚΕΝ, ΙΔΟΥ

⁴⁶⁸ Golden Light, Masterpieces of the Art of Icon (1988) 144.

⁴⁶⁹ Zur Übersetzung des Textes siehe Kat. Nr. 67, Anm. 464.

ΩΤΕΡ ΕΜΟΝ ΕΛΕΓΧΟΝ

Μ'Η - - ΡΩΝ Ο ΗΡΩ=

ΔΗC ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ, ΗΓ

ΓΙΚΕ ΓΑΡ Η ΒΑCΙ=

ΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ

ΩΤΕΡ ΕΜΟΝ ΕΛΕΓΧΟΝ

ΜΗ ΦΕΡΩΝ Ο ΗΡΩ

ΔΗΣ. ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ, ΗΓ

ΓΙΚΕ ΓΑΡ Η ΒΑCΙ

ΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ

In der linken Ecke erscheint Christus auf Wolken, das geschlossene Evangelienbuch haltend, und den hl. Johannes segnend.

Neben der Abbildung des Heiligen werden drei Szenen aus seinem Leben dargestellt. Davon sind zwei, Geburt und Enthauptung, herausgehoben durch Umrahmung und mit Überschriften gesichert: Η ΓΕΝΝΗCΙC ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ und Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ. In der linken Ecke unten ist die Geburtsszene wiedergegeben. Johannes und seine Eltern sind nimbiert. Elisabeth liegt mit dem Neugeborenen auf einem mit einem Baldachin versehenen Bett; während eine Dienerin nach dem Namen des Kindes fragt, schreibt der stumme Vater Zacharias den Namen Johannes auf (Lk 1, 63). Auf der rechten Seitenecke ist der Tod des Heiligen in einem geschlossenen Raum dargestellt. An den Seiten des Liegenden stehen der Henker und Salome. Der Henker hat gerade den Kopf abgeschlagen, den Salome tänzelnd auf einer Schale empfängt.

Eine weitere dritte Szene wird in einer Hintergrundlandschaft vorgestellt. Es ist die Taufe Christi im Jordan. Die Taube des heiligen Geistes schwebt über ihm. Drei Engel begleiten die Handlung. Die Natur ist durch einige Bäume angedeutet. In der Ferne ist die Silhouette einer Stadt zu sehen.

Die Axt, die in den Zweigen eines großen Baumes liegt, deutet auf die Worte des Johannes hin: Es ist schon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt. Darum: jeder Baum, der nicht gute Frucht bringt, wird abgehauen und ins Feuer geworfen (Mt 3, 10). Neben den goldenen Nimbus des Heiligen befindet sich die Beischrift: Ο ΑΓΙΟC ΙΩΑΝΝΗC Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟC.

KAT. NR. 69

VITA-IKONE DES HEILIGEN NIKOLAOS

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 514/48.7.30

Maße: B: 65,5 cm, H: 96,7 cm; Breite des Rahmens von rechts: 1,7 cm, von oben: 4,6 cm, von unten: 4,0 cm, von links: 2,3 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Die Farben sind nicht ausreichend klar. Im mittleren Bereich sind sie abgesplittert. 3,5 cm vom linken Rand entfernt befindet sich ein durchgehender Riss.



Festtag: 6. Dezember.

Abgebildet sind der hl. Nikolaos als Ganzfigur auf goldenem Grund, mit Beischrift versehen O AΓΙOC ΝΙΚΟΛΑΑOC, sowie zehn Szenen aus seinem Leben und Wirken, die im unteren Teil in zwei Reihen zu je fünf kleinen Bildern übereinander wiedergegeben sind. Der Heilige sitzt auf einem niedrigen breiten Thron mit hoher Rückenlehne, und zwar auf einem roten Kissen, das mit goldenen Motiven verziert ist. Die beiden Füße des Thrones sind mit Seraphim dekoriert. Er segnet mit der Rechten und hält in der Linken das aufgeschlagene Evangelienbuch (mit dem Text Jo 15, 17-20)⁴⁷⁰. Nikolaos ist im üblichen Bischofsgewand wiedergegeben. Das Sticharion ist dunkelgrün und mit stilisierten Blumenmotiven in goldener Farbe ornamentiert. Umgelegt hat er ein schmales weißes Omophorion, das mit großen schwarzen Kreuzen geschmückt ist. Vom Epitrachilion ist nur ein schmaler Streifen unter dem Omophorion zu sehen. Als Obergewand hat der Heilige ein rotes Phelonion. An seinem rechten Knie liegt das Epigonation, das mit einem schwarzen Band am Gürtel befestigt ist. An den drei freien Ecken hängen Quasten herab. Im rhombenförmigen Mittelfeld ist auf Wolken Christus in Halbfigur abgebildet; mit der Rechten segnet er, in der Linken hält er das geschlossene Evangelienbuch.

⁴⁷⁰ Im Menologion ist der Text nicht zu finden (6. Dez. Ernennung zum Erzbischof und 9. April die Übertragung der Gebeine). Der vorliegende Text ist auch auf der Ikone des heiligen Gregorios Thaumaturgos Kat. Nr. 71; wiederholt. Er ist aus dem Johannesevangelium: Jo 15, 17-20.

Die oberen Bildecken zeigen Christus und Maria in Halbfigur auf Wolken schwebend. Christus links segnet mit der rechten Hand und hält ein Evangelienbuch in der linken, das er dem Heiligen übergibt. Rechts überreicht Maria ein Omophorion. Beide sind durch ihre Monogramme zu bestimmen. Sie geben diese Bischofsinsignien dem Heiligen wieder nach der folgenden Legende: Während des Konzils von Nizäa im Jahre 325 hatte Kaiser Konstantin dem heiligen Nikolaos aufgrund seines Verhaltens gegenüber Arius die Bischofsinsignien entzogen. Christus und Maria gaben sie ihm wieder (vgl. unten Bild Nr. 5).

Die Legenden bzw. Wundertaten⁴⁷¹ des heiligen Nikolaos sind im unteren Teil der Ikone durch ihre Beschriftung im oberen Teil des Rahmens zu erkennen, jeweils von links nach rechts:

1. In der ersten Darstellung ist ein Zimmer mit Schlafenden abgebildet. Darin befinden sich zwei Matratzen. Auf der ersten, die neben dem Fenster liegt, schläft ein Mann, auf der zweiten schlafen drei Mädchen, seine Töchter, nebeneinander. Der hl. Nikolaos steht im Fenster und wirft einen Geldbeutel als Mitgift für ihre Heirat in das Zimmer. Das ist das Wunder der drei Jungfrauen.
2. Die zweite Szene stellt die Bischofsweihe des heiligen Nikolaos dar. Der Hauptdarsteller ist ein Bischof mit Nimbus, der den heiligen Nikolaos weiht. Die Zeremonie findet vor einem Ziborium statt. Der zelebrierende Bischof ist von zwei anderen flankiert. Der rechts hält in der linken Hand ein Trikerion. Der hl. Nikolaos kniet vor dem Bischof nieder. An der linken Seite stehen noch zwei weitere Bischöfe und schauen dieser Begebenheit zu. Oben schwebt eine Taube, von der Lichtstrahlen ausgehen und die den Heiligen Geist symbolisiert. Ein Strahl richtet sich auf den hl. Nikolaos.
3. Das dritte Bildchen stellt drei Männer und einen Jüngling dar, die den hl. Nikolaos haschen und ihn mit Steinen und Stöcken attackieren. Drei von ihnen haben einen schwarzen Bart. Sie tragen sarikähnliche Mützen. Der Jüngling ist ohne Bart und Mütze dargestellt. Der Heilige, im Bischofsgewand, hält das Evangelium fest und blickt auf diese Männer. Wovon diese Szene berichtet, ist unbekannt. Es könnte eine Variante der Legenden des heiligen Nikolaos sein, die

⁴⁷¹ Zu den Wundern des hl. Nikolaos: Malerbuch Schäfer (1983), 157f.; LCI 8 (1994) 45-58; Ouspensky und Lossky (1952); Ševčenko (1983); Der hl. Nikolaos in der Ikonenkunst, hrsg. von P. J. Horning (1981) 13-15; G. Duchet-Suchaux and M. Pastoureau (1994) 254f.

auf spätere lokale Traditionen zurückgehen. So würde diese Szene eher ein volkstümliches Ereignis darstellen.⁴⁷²

4. Die Errettung der drei unschuldigen Männer von der Hinrichtung. Der hl. Nikolaos verhindert die Missetat dadurch, dass er das Schwert des Scharfrichters ergreift. Dahinter stehen zwei Wächtersoldaten mit Lanzen.

5. Die nächste Szene stellt die Teilnahme des heiligen Nikolaos an dem Ersten ökumenischen Konzil von Nizäa vor. In der Mitte vor der Versammlung stehend, befinden sich der hl. Nikolaos und Arius. Nikolaos greift dem Häretiker mit beiden Händen ins Gesicht. An der rechten Seite der Szene befinden sich zwei Anhänger des Arius. Sie haben keine Nimben und sind mit schwarzem Schnurrbart dargestellt. Im Hintergrund sitzen die teilnehmenden Patriarchen und Kaiser Konstantin (324-337) im Halbkreis. Alle sind mit Nimben versehen. Ein aufgeschlagenes Evangelienbuch liegt in der Mitte eines Altars zwischen dem Kaiser Konstantin und dem Patriarchen Eusthatius von Antiochia oder Athanasius von Alexandria.

6. Im ersten Bild des zweiten Registers erscheint der Heilige dem schlafenden Kaiser Konstantin und dem Eparchen Eulabius im Traum. Es ist die Kombination von zwei Traumszenen in einem Bild. In einem zweigeschossigen Raum sind der in dem oberen Stockwerk schlafende Kaiser sowie der in dem unteren schlafende Eparch Eulabius wiedergegeben. Eine Treppe führt zu dem oberen Teil des Raumes. Von der rechten Seite beugt sich Nikolaos über Konstantin, und von der linken Seite tritt er zu dem Eparchen. Er befiehlt ihnen die Freilassung dreier Offiziere, die zum Tode verurteilt worden waren.⁴⁷³

7. Das nächste Bild steht im Zusammenhang mit der oben erwähnten Szene 6. Nach ihrer Freilassung bedanken sich die drei Offiziere bei dem hl. Nikolaos in seinem bischöflichen Amtszimmer. Er ist sitzend dargestellt. Neben ihm steht ein Tisch, auf dem ein geschlossenes Evangelienbuch und ein Kreuz liegen. Die drei Männer verbeugen sich vor dem Heiligen. Der erste, der niederkniet, hat seine Hände auf der Brust gekreuzt. Die andere zwei sind bereit, sich zu bedanken.

8 bis 10. Der Rest des zweiten Registers handelt von den Seewundern des Heiligen. Die erste Wundertat ist die Erweckung der toten Schiffer auf einem Schiff. Schlafende oder leblose

⁴⁷² Papastratou (1986) 274; Nikolauslegenden (1973) 50. Das Thema dürfte die Legende „Der Heilige veranlasst Räuber, das Gestohlene zurückzugeben bzw. der Heilige verurteilt den Wächter“ (Ο ΑΓΙΟΣ ΚΑΤΑΔΙΚΑΖΕΤΑΙ ΕΙΣ ΦΥΛΑΚΗΝ) veranschaulichen.

⁴⁷³ LCI 8 (1994) 51; Ouspensky/Lossky (1952) 123; Ševčenko (1983).

Matrosen liegen auf einem Segelschiff mitten auf dem Meer. Auch der hl. Nikolaos befindet sich im Schiff und erweckt die schlafenden bzw. toten Matrosen.

Das zweite Wunder besteht aus drei Bildchen. Auf dem ersten sind im Hintergrund eine Küste mit weißen Häusern bzw. Bauten und ein Segelschiff zu sehen. Darauf befinden sich drei Seefahrer und ein ins Wasser gefallener Terrakotta-Krug. Neben diesem ist ein Feuerknäuel zu beobachten. Im Vordergrund stehen drei Menschen, eine Frau mit rotem Mantel und zwei junge Männer. Der bärtige Mann, der in der Mitte steht, hält einen Krug und gibt ihn der Frau. Das ist möglicherweise derselbe Krug, der vorher ins Wasser gefallen war.

Im zweiten Teil dieses Geschehens befinden sich fünf junge Menschen, zwei Frauen und drei Männer, in einem Gewölbe mit einem kleinen Gitterfenster. Vier von ihnen sind vollständig abgebildet. Von der Frau im roten Kleid ist nur ein Auge zu erkennen. Der bärtige Mann sitzt auf dem Boden, die Stehenden gestikulieren.

Auf dem dritten und letzten Bildchen ist wieder das Segelschiff mit den gleichen Matrosen zu bemerken. Jedoch ist der bärtige Seefahrer ins Wasser gefallen oder gesprungen, um möglicherweise den Krug zu retten.⁴⁷⁴ Vermutlich ist es wiederum die volkstümliche Variante einer herkömmlichen Legende des hl. Nikolaos⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ Die Art und Weise, wie diese Figuren wiedergegeben sind, hat viel Ähnlichkeit mit den Figuren der ebenerwähnten Szenen. Als Beispiel ist das Segelschiff mit den drei Seefahrern anzuführen. Sie sind gleich gekleidet. Darüber hinaus gleichen sich die Küste mit Bauten sowie die in Rot gekleidete Frau. Worum es sich handelt, ist schwer festzustellen bzw. zu deuten. Vor allem, was den Krug und die ganze Handlung betrifft. Die Abwesenheit des heiligen Nikolaos in den letzten drei Szenen ist bemerkenswert.

⁴⁷⁵ Die *Legenda aurea* (1925) 28f.; Papastratou (1986) 274f. Möglicherweise handelt die Szene von der Legende „Die Bosheit des Teufels bzw. die Zerstörung des Artemisbaumes“ (Η ΠΙΟΝΗΡΙΑ ΤΟΥ ΔΑΙΜΟΝΟΣ). Nikolauslegenden (1974) 36. Artemis wandelte sich in eine Nonne und fuhr in einem Kahn aufs Meer hinaus, wo sie einem Schifflein mit frommen Seeleuten begegnete, die nach Myra wollten. Sie bat die Männer, das Öl, das sie ihnen in einem Kännchen übergab, in die Stadt mitzunehmen und die Wände der Bischofskirche damit zu bestreichen. Vgl. auch LCI 8 (1994) 59 (Nr.10).

KAT. NR. 70

DER HEILIGE NIKOLAOS

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 1614/5-74.14.13

Maße: B: 54,8 cm, H: 83,2 cm; Breite des Rahmens: 5,4 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Nicht gut. Insbesondere ist der Rahmen beschädigt. Die Bemalung des bischöflichen Obergewands des Heiligen, das noch die Spuren der ursprünglichen roten Farben zeigt, ist fast ganz abgesplittert.



Festtag: 6. Dezember.

Die obere Partie des Hintergrundes ist grün mit goldenen Pinselstrichen und reicht bis zu den Armlehnen des Sessels. Der Rest ist dunkelrot.

Der hl. Nikolaos im bischöflichen Gewand sitzt auf einem schlichten Thronsessel. Er hat einen rosa Sakkos an, der ursprünglich rot war. Spuren sind noch erkennbar. Epimanikien, Kragen und Saum des Sakkos sind mit Edelsteinen und Perlen verziert, ebenso das Epigonation. Vom Epitrachilion, das auf dem türkisfarbigen Sticharion getragen wird, sind die verzierte Borte und die scharlachroten Quasten zu sehen. Der Heilige trägt das breite elfenbeinfarbene Omophorion mit ornamentierten schwarzen Kreuzen. Er hält ein Evangelienbuch in der linken Hand und segnet mit der rechten. In den beiden oberen Ecken erscheinen Christus an der linken Seite und die Gottesmutter an der rechten. Nikolaos empfängt das Evangelienbuch von Christus und das bischöfliche Omophorion von der Gottesmutter. Die beiden Figuren sitzen auf Thronen von Wolken, die schwarz und weiß konturiert sind. Ihre Tituli sind nicht erkennbar. Der Titulus O AΓΙΟC ΝΙΚΟΛΑΟC steht zu beiden Seiten des Nimbus auf rotem Grund.

Auffallend ist die Rahmung dieser Ikone. Die vier Teile des Rahmens sind nicht über der Ikone angebracht, sondern direkt an die bemalte Bildfläche nicht ganz passgenau angesetzt, so dass, zwischen Malerei und Rahmen eine kleine Lücke sichtbar wird.

KAT. NR. 71

**VITA-IKONE DES HEILIGEN GREGORIOS
THAUMATURGOS**

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 508/48.1.30

Maße: B: 57,4 cm, H: 99,9 cm; Breite des Rahmens: 3,0 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Gut, jedoch ist der Rahmen beschädigt.



Festtag: 17. November.

Auf goldenem Grund ist der hl. Gregorios Thaumaturgos im bischöflichen Gewand auf einem goldenen Thronessel mit grünem Kissen, das mit goldenen Motiven verziert ist, sitzend abgebildet. Er ist als bärtiger alter Mann mit grauem üppigen Haar wiedergegeben. Er segnet mit der rechten Hand und hält ein aufgeschlagenes Evangelienbuch in der linken (mit dem Text Jo 15, 17-19). Er hat ein rotes Sticharion an, das mit stilisierten Blumenmotiven in Gold ornamentiert ist. Darüber trägt er das goldene Epitrachilion mit roten geometrischen Motiven. Als Obergewand dient ein dunkelblauer Sakkos, dessen Falten mit goldenen Pinselstrichen angedeutet sind. Die Epimanikien und der Kragen des Sakkos haben einfache goldene und rote Verzierungen. Die vier Ränder des diagonalen Epigonation sind mit den gleichen Motiven ornamentiert. Es trägt ein Bild von Christus als Pantokrator. Dieser segnet mit der rechten Hand und hält ein geschlossenes Evangelienbuch in der linken. Sein Monogramm IC XC steht zu beiden Seiten des Nimbus, der die Bezeichnung O ΩN enthält.

In der linken oberen Seitenecke sitzt Christus auf Wolken. Er segnet mit der rechten Hand und hält ein geschlossenes Evangelienbuch in der linken. In der anderen Seitenecke ist ein fliegender Engel dargestellt, der den Heiligen mit einem Blumenkranz krönt, in der linken hält er eine geöffnete Rolle, deren Text sich nicht lesen lässt. Der Titulus ist zu den beiden Seiten des Nimbus in rot geschrieben. Er lautet: O ΑΓΙΟC ΓΡΗΓΟΡΙΟC ΝΕΟΚΕΑΡΕΙΑC.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Es könnte wohl Neo-Kaesareia gemeint sein. Der Beiname des Heiligen, ΝΑΙΟΚΕΚΚΑΡΕΙΑC, ist vermutlich eine Verschreibung od. Schreibvariante aus ΝΕΟΚΑΙΡΑΡΕΙΑC. Obwohl der Anfang des zweiten Teiles der Inschrift mit kleinen Buchstaben schwer zu lesen bzw. zu deuten ist, könnte er auf Neo-Kaesareia, heute Niksar in der Nordwest-Türkei, hinweisen. Dann könnte man annehmen, dass die Ikone von dem ersten Bischof von Neo-Kaesareia, i. e. Gregor dem Wundertäter bzw. Thaumaturgos, im 3. Jh. handelt.

Auf der unteren Bildpartie befinden sich vier quadratische, gerahmte Szenen, je zwei auf beiden Seiten. Es sind höchstwahrscheinlich die Wunder des Heiligen. Die Überschriften sind kaum zu lesen.

1. Das erste Bild an der linken Seite zeigt die auf elfenbeinfarbenen Wolken erscheinende Gottesmutter mit Johannes dem Theologen. Sie geben dem niederknienenden Heiligen das geschlossene Evangelienbuch. Alle sind nimbiert. Bemerkenswert sind die schwer lesbaren Inschriften. Mit Hilfe eines Vergrößerungsglases identifiziert man die Wörter *παΝαγία* Panagia und *ω θεολόγος*, den abgekürzt geschriebenen Namen Johannes Theologos. Die Inschrift ist in Karamanli geschrieben, in griechischen Buchstaben mit türkischer Aussprache. Im Hintergrund befinden sich perspektivisch gemalte hellblaue Säulen eines Bogens und dahinter zwei rechteckige Fenster mit Gittern.

2. Das zweite Bild besteht aus vier Figuren. Sie befinden sich in der freien Natur. An der linken Seite stehen drei bärtige Männer. Rechts kniet der hl. Gregorios im bischöflichen Gewand. Er streckt beide Hände bittend aus. Im Hintergrund ist ein blauweißes Gebäude einer Stadt erkennbar.

3. Die erste Szene auf der rechten Seite stellt wieder ein Wunder vor. Der Heilige und drei Männer mit Hüten stehen am linken Ufer eines Flusses, wo sich der Stab des Heiligen mit Blättern begrünt hat. Im Hintergrund ist ein schlichtes blauweißes Gebäude wiedergegeben. Erstaunlich ist die Überschrift in Karamanli. Sie könnte die Folgende sein: *ATIOC ACACINH HPMAITIN KENAPINA THKHII HPMAKTA AMOCOYN EMPINE HTAAT KHATH.*⁴⁷⁷

4. Das letzte Bild stellt drei Figuren vor. Der Heilige, an der linken Seite stehend, hält ein Gewand mit den beiden Händen. Ihm gegenüber steht ein bärtiger Mann. Hinter ihm liegt ein weiterer Mann auf der Wiese von gleichem Aussehen (die Gestalt, die Kleidung usw.). Es könnte sich um eine Auferweckungsszene handeln. Im Hintergrund sind ein Strauch und ein ganz hell und unklar skizzierter Bau wiedergegeben.

⁴⁷⁷ Die mögliche Übersetzung ins Türkische könnte die Folgende sein: „Aziz asasını ırmağın kenarına dikip, ırmakta - - - emrine itaat geldi: Der Hl. hat seinen Stab an dem Rande des Flusses errichtet, der Fluss also --- gehorchte seinem Befehl.

KAT. NR. 72

**VITA-IKONE DES HEILIGEN GEORG ALS
DRACHENTÖTER**

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 509/48.2.30

Maße: B: 64,0 cm, H: 104,5 cm; Breite des Rahmens: 4,1 cm.

Datierungs-Vorschlag: Erste Hälfte des 19. Jh.s.

Zustand: Gut.



Festtag: 23. April.

Der hl. Georg ist als Drachentöter mit fünf Lebensszenen auf goldenem Grund abgebildet. Der auf einem sich aufbäumenden Schimmel vom links nach rechts reitende Heilige ist jung und bartlos. Er hat eine Lanze in der rechten Hand, mit der er den rotgeflügelten, Feuer speienden Drachen tötet. Mit der linken fasst er die Zügel. Er trägt eine rote flatternde Chlamys und einen goldenen Panzer mit einem Kreuz, das einen roten Umriss hat. Sein Haupt ist mit einer roten Kopfbinde bzw. einem Diadem (?) geschmückt. Hinter ihm sitzt der entführte paphlagonische Jüngling bzw. der Jüngling aus Mytilene. Dieser hält eine Kanne in der rechten Hand als Attribut, dass er in der Gefangenschaft als Mundschenk dienen musste. In der rechten oberen Ecke ist Christus zu sehen. Er hält in der linken Hand das geschlossene Evangelienbuch, während er mit der rechten segnet. Sein Monogramm befindet sich rechts neben dem Nimbus, der die Bezeichnung O ΩN trägt. Ein Engel neben dem Nimbus des Heiligen krönt ihn mit einer Blütenkrone und trägt eine Rolle mit der Aufschrift: ΔΕΧΟΥ ΑΘΛΗΤΑ ΤΟΝ ΣΤΕΦΑΝΟΝ ΤΗC ΔΟΞΗΣ ΗΝ ΟΙ: Empfange (Nimm), du Kämpfer, den Kranz der Ehre. Er gehörte Dir.

Rechts vor dem Hals des Pferdes befindet sich die winzige tänzelnde Gestalt der Königstochter vor der Stadtkulisse. Das Königspaar schaut die Befreiungsszene, auf dem Stadttor stehend, an. Der König lässt zwei Schlüssel zum Zeichen, dass die Bedrohung durch den Drachen beendet ist, herunter.

Im unteren Teil der Ikone sind in fünf kleinen Bildern Szenen aus dem Leben des Heiligen dargestellt. Sie haben schwer lesbare Überschriften.

1. Links das Verhör durch den Kaiser Diokletian. Der Kaiser, der erhöht auf einem Throne sitzt, hat einen langen weißen Bart. Bei ihm befindet sich ein Wächtersoldat mit einer Lanze. Vor

ihnen steht der hl. Georg. Er ist als Soldat gekleidet und hat einen Nimbus. Dahinter sieht man teilweise einen weiteren Soldaten oder Wächter.

2. Zwei Schergen mit Eisenhaken martern den Heiligen. Er liegt, nur mit einem Lendentuch bedeckt, auf einem Holzgestell.

3. Das Mittelbild zeigt die Enthauptung des Heiligen. Der Henker, der mit langem dünnen Schnurrbart abgebildet ist, ist mit einer Weste und einer kurzen Hose bekleidet. Er hat gerade den heiligen Georg enthauptet und steckt sein Schwert in die Scheide. Ein prächtig gekleideter Soldat mit Helm, Panzer und Lanze steht daneben.

4. Die vierte Szene beschreibt die Befreiung des paphlagonischen Jünglings. Um einen Tisch herum sitzen zwei Männer und eine Frau. Der hl. Georg erscheint mit dem Jungen, den er gerettet hat und heimführt, auf der rechten Seite. Er ist beritten. Noch zwei weitere Figuren, eine Frau und ein Mann, knien vor beiden nieder.

5. In der letzten Szene steht eine kleine Ikone des hl. Georgs auf einem Proskynetarion im Mittelpunkt. Es sind vier Männer gezeigt, die vor ihr niederknien. Es könnte sich sowohl um eine *proskynesis* handeln, die vielleicht mit einem Kuss, *aspasmos*, verbunden ist, als auch die Weihe der Ikone vorstellen, die die Anwesenden als Stifter in Auftrag gegeben hatten.

Die Inschrift, die sich auf dem oberen Teil der Ikone an den beiden Seiten des Nimbus befindet, zeigt den Namen des Heiligen: O ΑΓΙΟC ΓΕΩΡΓΙΟC.

KAT. NR. 73

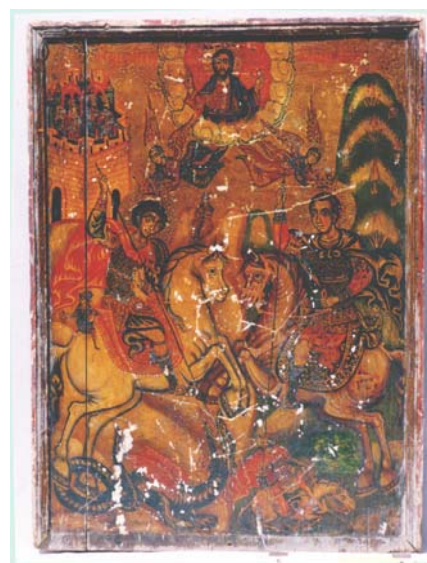
DIE HEILIGEN GEORG UND DEMETRIOS

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 1614/1-74.14.9

Maße: B: 60,3 cm, H: 79,9 cm; Breite des Rahmens: von oben 2,5 cm und von links und rechts 3,1 cm.

Datierungs-Vorschlag: 18./19. Jh.

Zustand: Die Farben sind stark nachgedunkelt, so dass sich Figuren und Formen schwer unterscheiden lassen. Teilweise ist auch der Malgrund beschädigt. Der untere Rand des Rahmens fehlt. In 9,4 cm Abstand vom linken Rahmen befindet sich ein durchgehender Riss.



Vorgestellt sind die Soldatenheiligen Georg und Demetrios zu Pferde. Im oberen Drittel findet in Anwesenheit von Christus die Krönung der Heiligen durch zwei Engel statt.

Der hl. Georg reitet einen Schimmel. Er ist bartlos mit lockigem Haar und mit einem herzförmigen Antlitz dargestellt. Die Augenbrauen sind stark betont. Er hat eine rote flatternde Chlamys und eine dunkelgrüne, reich mit stilisierten goldenen Blumenmotiven verzierte Rüstung mit Drachenköpfen an den Armen an. Als Untergewand dient ihm eine dunkelgrüne Tunika mit gelben Falten. Er trägt Manschetten mit einem Kreuz und fasst mit der rechten Hand eine Lanze, womit er den rotgeflügelten Drachen ersticht. Mit der linken Hand ergreift er das Halfter des sich aufbäumenden Schimmels. Das Pferdegeschirr ist reich ornamentiert, die Pferdemähne sorgsam gekämmt und der Schwanz geknotet. Das Soldatengewand des Heiligen ist sehr kostbar ausgestattet und reich ornamentiert. Hinter dem heiligen Georg sitzt als winzige Figur der errettete paphlagonische Jüngling bzw. Jüngling aus Mytilene in blauem Kostüm und Hut.

Dem hl. Georg gegenüber sitzt der hl. Demetrios ebenfalls zu Pferde. Er hat ein fast ovales Antlitz und ist bartlos mit kurzem Haar. Wie Georg hat er auch stark betonte Augenbrauen. Er trägt eine dunkelgrüne Chlamys mit gelben gebauschten Falten, die durch kräftige Pinselstriche konturiert werden, und eine rote Tunika. Seine Rüstung ist wie die Georgs sehr reich verziert. Die Manschetten sind mit Edelsteinen und Perlen geschmückt. Mit der rechten Hand hält er eine Lanze und stößt sie einem miniaturhaft dargestellten König ins Gesicht, der auch zu Pferde mit

roter Chlamys und bunter ornamentierten Rüstung wiedergegeben ist. Mit der Linken zügelt der Heilige das aufsteigende Pferd. Dieses hat eine sehr helle zartrosa Farbe mit Schattierungen. Hinter Demetrios sitzt ein alter Mann mit weißem langen Haar und Bart. Er trägt einen schwarzen Hut. An der rechten Seite im Hintergrund steht ein grob gemalter großer Baum. Ein mit grünen Konturen bezeichnetes Hügelchen füllt die rechte Seite neben dem hl. Demetrios.

Christus erscheint im mittleren oberen Bereich, im Halbkreis von geballten weißen Wolken mit grünen Umrissen umgeben. Er hat lange dunkelbraune Haare und ist mit einem hellrosa Untergewand bekleidet. Darüber hat er ein dunkelblaues Pallium. Er segnet die Heiligen mit beiden Händen. Der Hintergrund des Kreises ist rot. Die Tituli der Heiligen sind auf dem oberen Rand der Ikone geschrieben: O ΑΓΙΟC ΓΕΩΡΓΙΟC, O ΑΓΙΟC ΔΗΜΗΤΡΙΟC. Beide haben punzierte Nimben.

Der linke Engel krönt den hl. Georg, der rechte den hl. Demetrios. Die beiden Kronen sind mit Edelsteinen und Perlen ornamentiert. Die Engel haben mit verschiedenen Farben gepunktete, zartrosa Flügel. Der linke trägt ein rosa Untergewand, während der andere ein grünes trägt. Umgekehrte Farben haben die Pallien, d. h. der Engel an der linken Seite hat ein grünes Pallium und der andere ein rosafarbenes.

Im Hintergrund erscheinen die Konturen von zwei hellbraun gezeichneten Hügeln. Dazwischen befindet sich als winzige Gestalt die Königstochter als das vorgesehene Opfer für den Drachen. Sie hat lange schwarze Haare und eine Krone und hat die Hände bittend auf der Brust gekreuzt. An der oberen linken Seite befindet sich entweder ein Stadt- oder Festungsturm mit einer Zuschauergruppe. Dahinter sind mehrere Bauten mit Spitztürmen. Im Vordergrund stehen zwei Männer und zwei Frauen in höfischen Kostümen. Der König, der zwei Schlüssel mit der linken Hand vom Turm hinunterlässt, ist mit einem roten Mantel und einem blauen Untergewand gekleidet. Er trägt eine mit Edelsteinen und Perlen verzierte mitraähnliche Krone. Hinter ihm steht ein weiterer Mann, der vermutlich den Sultanssarik trägt. Beide Männer sind bärtig. Die Frauen sind verschleiert. Eine trägt wie der König eine mitraähnliche Krone. Alle Figuren halten die rechten Arme auf Brusthöhe.

Kat. Nr. 74

ALLERHEILIGEN-IKONE

TOKAT, MUSEUM, INV. NR. 518/48.11.30

Maße: B: 37,7 cm, H: 56,3 cm; Breite des Rahmens: 3,5 cm

Datierungs-Vorschlag: 19. Jh.

Zustand: Gut erhalten.



Festtag: Erster Sonntag nach Pfingsten.

Die Allerheiligen-Ikone bildet „alle Heiligen“ ab, die in sieben übereinander geordneten Reihen gemalt und von einem Kreis umschlossen sind. In den zwei oberen Winkeln sind stilisierte Bäume angebracht. Ganz oben sitzt die Heilige Dreifaltigkeit mit Christus, Gottvater und dem Heiligen Geist in einem Halbkreis von rot-blauen Wolken. Gottvater hält in der linken Hand eine Sphaira, während er mit der rechten segnet, auch Christus segnet mit der rechten Hand. Der Heilige Geist, der als Taube in der Aureole wiedergegeben ist, sendet Lichtstrahlen in Wellen aus. Die Gruppe ist von einem roten Glorienschein umgeben. Unter der Dreifaltigkeitsdarstellung befindet sich die grüngelb gemalte Hetoimasia mit den Arma Christi, d.h. der Lanze, dem Schwammstab, der Geißel usw., in einer kreisförmigen Aureole. Dahinter ragt ein dunkelbraunes Kreuz auf.

Im Zentrum ist Christus als König und Weltenrichter in einer weiteren kreisförmigen Aureole unter der Hetoimasia dargestellt. Die untere Bildpartie zeigt das ummauerte Paradies mit den vier Paradiesflüssen. Auf der linken Seite sitzen drei greise Gestalten, die die Patriarchen Abraham, Jakob und Isaac sein dürften. Hinter ihnen symbolisieren kleine Köpfchen die Seelen der Gerechten. Auf der rechten Seite ist der gute Schächer, der zusammen mit Christus gekreuzigt worden war, vorgestellt. Er trägt ein dunkelbraunes Kreuz.

Die sieben Reihen von oben nach unten bestehen aus den folgenden Figuren:

1. Die erste Reihe zeigt die Erzengel und Engel. Der Erzengel Michael hält mit der linken Hand eine Sphaira mit Kreuz.
2. Die zweite umfasst die alttestamentlichen Könige, Propheten und Vorväter.
3. In der dritten folgen die Apostel und die Evangelisten.

4. Die Kirchenväter, Bischöfe und Hierarchen bilden die vierte Reihe.
5. Die Heiligen und Märtyrer stellen die fünfte Reihe.
6. Mönche und Einsiedler bilden die vorletzte Reihe.
7. Gerechte Könige und Fürstinnen sind auf der letzten Reihe dargestellt. In ihrer Mitte erhebt sich ein dunkelbraunes Kreuz.

Die Ikone hat keine Beschriftung. Alle Figuren sind nimbiert.

Bemerkenswert ist der hundsköpfige Christophorus Kynokephalos, der unter den Heiligen und Märtyrern in der fünften Reihe vorgestellt ist.

ABKÜRZUNGEN

Die Bibel wird zitiert:

Das Alte Testament: Nach der Übersetzung Martin Luthers. Basisausgabe. Stuttgart 2000.

Das Neue Testament Nach Nestle-Aland: Griechisch und Deutsch. 27. Auflage. Stuttgart 1995.

BZ Byzantinische Zeitschrift

CA Cahiers Archéologiques

DOP Dumbarton Oaks Papers

EHR English Historical Review

JÖB Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik

LCI Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von E. Kirschbaum. Rom-Freiburg-Basel-Wien ²1974 und 1994.

LThK Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von J. Höfer und K. Rahner. Rom-Innsbruck. Freiburg 1960.

ODB The Oxford Dictionary of Byzantium, Ed.: A. P. Kazhdan u.a. New York-Oxford 1991.

PG J. P. Migne (Hrsg.): Patrologiae cursus completus, series graeca. Paris 1857ff.

RBK Reallexikon zur byzantinischen Kunst, hrsg. von K. Wessel und M. Restle. Stuttgart 1966ff.

RDK Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von O. Schmidt u.a. Stuttgart 1937ff.

ANTIΦΟΝΟΝ= ANTIΦΟΝΟΝ. ΑΦΙΕΡΟΜΑ ΣΤΟΝ ΚΑΘΗΓΕΤΗ Ν. Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗ.
(1994).

Griechische Titel finden sich am Ende des Literaturverzeichnisses.

LITERATURVERZEICHNIS

- Acheimastou-Potamianou (1997)** M. Acheimastou-Potamianou: EIKONEΣ THΣ ZAKYNTΟΥ. Athen 1997.
- Acheimastou-Potamianou (1998)** M. Acheimastou-Potamianou: Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens 1998.
- Aliprantis (1999)** Ch. Aliprantis: EIKONEΣ THΣ ΠΑΡΟΥ. ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΑΡΙΠΗΣΣΗΣ. Paros 1999.
- Anderson (1903)** J. G. C. Anderson: A Journey of Exploration in Pontus, in: Studia Pontica 1 (1903) 1-104.
- Angelidi/ Papamastorakis (2000)** C. Angelidi/T. Papamastorakis: The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery, in: M. Vassilaki (Ed.) Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art (2000) 373-421.
- Antalya Museum (1996)** The Antalya Museum: Antalya Museum Guide. Ankara 1996.
- Apostolike Diakonia (1978)** To Hagion Dodekaemeron. Athens 1978.

Apostolos-Cappadonia (1994)

D. Apostolos-Cappadonia: Dictionary of Christian Art. New York 1994.

Augustinos (1997)

G. Augustinos: Küçük Asya Rumlari. Ondokuzuncu Yüzyilda Inanç, Cemaat ve Etnisite. (Türkische Übersetzung von: The Greeks of Asia Minor. Confession, Community and Ethnicity in the Nineteenth Century. Kent, Ohio 1992 durch D. Evcı). Ankara 1997.

Aurenhammer (1955)

H. Aurenhammer: Marienikone und Marienandachtsbild, in: JÖB 4 (1955) 135-149.

Ausstellungskat. Antwerpen (1998)

Van Een Andere Wereld. Onbekende Ikonen en Byzantijnse Kunst. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. 1998.

Ausstellungskat. Athen (1982)

ΕΙΔΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΚΕΙΜΗΛΙΩΝ
ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ. Byzantine Museum Katalog.
Athen. 1982.

Ausstellungskat. Athen (1997)

ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ. ΤΑ ΝΕΑ
ΑΠΟΚΤΗΜΑΤΑ. Byzantine Museum Katalog
(1986-1996). Athen 1997.

Ausstellungskat. Autenried (1997)

Griechische Ikonen und Religiöse Kunst.
Ikonen-Museum Schloss Autenried. 1997.

Ausstellungskat. Baltimore (1988)

Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes
from Greece. The Walters Art Gallery.
Baltimore 1988.

Ausstellungskat. Bamberg (1998)

Ikonen des Ostens. Kultbilder aus Fünf
Jahrhunderten. Bamberg. 1998.

Ausstellungskat. Charleroi (1982)

L'art des icônes en Crète et dans les îles après
Byzance. Palais des Beaux-arts. Charleroi 1982.

Ausstellungskat. Corfu (1994)

Icons Itinerant. Corfu, 14th-18th Century. Corfu
1994.

Ausstellungskat. Crete/Italy/Spain (1999)

J. A. Lopera ed.: El Greco. Identity and
Transformation. 1999.

**Ausstellungskat. Frankfurt,
Dommuseum (2001)**

Der Glanz des Himmels. Sakrale Schätze aus
byzantinischen Sammlungen und Museen
Griechenlands. Frankfurt am Main,
Dommuseum. Athen 2001.

**Ausstellungskat. Frankfurt,
Ikonenmuseum (2001)**

Der Glanz des Himmels. Griechische Ikonen der
Sammlung Velimezis. Ikonen-Museum der Stadt
Frankfurt am Main. Frankfurt 2001.

**Ausstellungskat. Frankfurt,
Ikonenmuseum (2002)**

Der Glanz des christlichen Orients. Ikonen-
Museum der Stadt Frankfurt am Main. Frankfurt
2002.

Ausstellungskat. Genf (1997)

Lumières de l'orient Chrétien. Icônes de la
Collection Georges Abou Adal. Genève 1997.

Ausstellungskat. Gent (1988)

Golden Light. Masterpieces of the Art of the
Icon. Gent 1988.

Ausstellungskat. Graz (1993)

Ikonen. Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus
Griechenland. 1993.

Ausstellungskat. Herakleon (1990)

N. Hadjinicolau. (Hrsg.): El Greco of Crete.
1990.

Ausstellungskat. Köln (1990)

Ikonen und ostkirchliches Kultgerät aus
reinischem Privatbesitz. Katalog im Museum.
Köln 1990.

Ausstellungskat. London (1987)

From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes
and Icons. Royal Academy of Arts, London.
1987.

Ausstellungskat. München (2001)

B. Öhrig, (Hrsg.): Ikonen aus Albanien. Sakrale
Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts. Staatliches
Museum für Völkerkunde München, 2001.
Katalog zu den Ikonen-Sälen der Ausstellung
Albanien – Reichtum und Vielfalt alter Kultur.

August 2001 bis Januar 2001.

Ausstellungskat. New York (2004)

Byzantium. Faith and Power (1264-1557). Ed.:
H. C. Evans New York 2004.

Ausstellungskat. Nice (1993)

Trésors d'art albanais. Icônes byzantines et post-
byzantines du XII^e au XIX^e siècle. Nice 1993.

Ausstellungskat. Paris (1993)

Icônes. Grecques. Melkites. Russes. Collection
Georges Abou Adal. Paris 1993.

Ausstellungskat. Paris (1995)

Les musées de la Ville de Paris. Visages de
l'icône. Pavillon des Arts. Paris 1995.

Ausstellungskat. Recklinghausen (2000)

Bentchev, I./Haustein-Bartsch, E.:
Muttergottesikonen. Recklinghausen 2000.

Ausstellungskat. Thessaloniki (1992)

The Icon Collection of Thessaloniki Municipal
Art Gallery. 27th Dimitria Festival. Thessaloniki
1992.

Ausstellungskat. Venedig (1993)

From Candia to Venice. Greek Icons in Italy 15th
und 16th Centuries. Katalog von N. Chatzidakis.
Athen 1993.

Ausstellungskat. Wien (1977)

Kunst der Ostkirche. Ikonen, Handschriften, Kultgeräte. Ausstellung des Landes Niederösterreich. Stift Herzogenburg. Wien 1977.

Ausstellungskat. Wien (1981)

Ikonen und Kultobjekte der Ostkirche. Aus dem Besitz des Kunsthistorischen Museums und der Griechischen Kirche in Wien. Wien 1981.

Ausstellungskat. Wien (2001)

S. Ferino-Pagden/F. Checa Cremades: El Greco. Kunsthistorisches Museum Wien. 4. Mai bis 2. Sept 2001.

Baetjer (1980)

K. Baetjer: European Paintings in the Metropolitan Museum of Art, by Artists born in or before 1865. A Summary Catalogue. 2 Vol. New York 1980.

Balabanov (1969)

K. Balabanov: Icons of Macedonia. Skopje 1969.

Baltoyanni (1982)

C. H. Baltoyanni: ΕΙΔΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΚΕΙΜΗΛΙΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ. Athen 1982.

Baltoyianni (1994)

C. H. Baltoyianni: Icons of Mother of God in the Incarnation and the Passion (1994).

Barber (1991)

C. Barber: The Koimesis Church, Nicaea. The Limits of Representation on the Eve of

Iconoclasm, in: JÖB 41 (1991) 43-60.

Barnard (1974)

L. W. Barnard: The Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy. Leiden 1974.

Barth (2000)

H. Barth: Reise durch Kleinasien, 1860. Gotha 2000.

Baynes (1951)

N. H. Baynes: The Icons before Iconoclasm, in: The Harvard Theological Review 44 (1951) 93-106.

Beaufort (1817)

F. Beaufort: Karamania or a Brief Description of the South Coast of Asia Minor. London 1817.

Belting (1981)

H. Belting: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Berlin 1981.

Belting (1990)

H. Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.

Bentchev (1988)

I. Bentchev: Zu den Ikonen des geflügelten Johannes des Täufers, in: Hermenia. Zeitschrift für Ostkirchliche Kunst Heft 2, Jahrgang 4 (1988) 79-86.

- Bentchev (1999)** I. Bentchev: Engelikonen. Machtvolle Bilder himmlischer Boten. Freiburg i. Br. 1999.
- Benz (1964)** E. Benz: Theologie der Ikone und des Ikonoklasmus, in Kerygma und Mythos 6 (1964) 75-102.
- Bergman (1990)** R. P. Bergman: The Earliest Eleousa: A Coptic Ivory in the Walters Art Gallery, in: The Journal of the Walters Art Gallery 48 (1990) 37-56.
- Bock (1997)** M. Bock: Christophoros kynokephalos. Die Darstellungen des hundertköpfigen Christophoros auf Ikonen des Ikonen-Museums Recklinghausen. (=Monographien des Ikonen-Museums Recklinghausen, Band IV.) 1997.
- Bogdanović u.a. (1978)** D. Bogdanović/V. J. Djurić/D. Medaković: Auf dem Heiligen Berg Hilandar. Belgrad 1978.
- Boyd (1974)** S. Boyd: The Church of Panagia Amasgou Monagri, Cyprus and its Wall paintings, in: DOP 28 (1974) 276-353.
- Brown (1973)** P. Brown: A Dark-Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic controversy, in EHR 88 (1973) 1-34.

Brubaker/Haldon (2001)

L. Brubaker/J. Haldon: Byzantium in the Iconoclast Era (ca. 680-850): The Sources. (= Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, Vol. 7.). 2001.

Bryer (1991)

A. Bryer: The Pontic Greeks in Diaspora, in: The Journal of Refugee Studies 4 (1991) 315-335.

Bryer/Cunningham (1996)

A. Bryer and M. Cunningham (Ed.): Mount Athos and Byzantine Monasticism. Papers from the Twenty-eight Spring Symposium of Byzantine Studies, March 1994.

Bryer/Herrin(1977)

A. Bryer/J. Herrin (Ed.): Iconoclasm, in: the Structure of Byzantine and European Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies Birmingham 1977.

Bryer/Winfield (1985)

A. Bryer/D. Winfield: The Byzantine Monuments and Topography of Pontus. Washington D.C. 1985.

Bryer/Winfield/Ballance/Isaac (2002)

A. Bryer/D. Winfield/S. Ballance/J. Isaac: The Post-Byzantine Monuments of Pontus. Ashgate 2002.

Bußmann (1986)

K. Bußmann (Hrsg.): Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530. Bestandskataloge. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

Münster Landschaftsverband Westfalen-Lippe.
Münster 1986.

Cameron (1981)

A. Cameron: Images of Authority: Elites and Icons in the Late Sixth Century, in: Byzantium and the Classical Tradition (= Spring Symposium of Byzantine Studies 13/1979) Ed.: M. Mullet/R. Scott. Birmingham 1981. S. 205-235.

Cameron (1992)

A. Cameron: The Language of Images: The rise of Icons and Christian Representations, in: the Church and the Arts. Ed.: D. Wood. Oxford 1992. S. 1-43.

Capuani/Paparozzi (1999)

M. Capuani/M. Paparozzi: Athos. Die Klostergründungen. Ein Jahrtausend Spiritualität und Orthodoxe Kunst. München 1999.

Cecchelli/Furlani/Salmi (1959)

C. Cecchelli/G. Furlani/M. Salmi: The Rabbula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicaean-Laurentian Library. Firenze 1959.

Cephalonia (1989)

ΚΕΦΑΛΟΝΙΑ. ΕΝΑ ΜΕΓΑΛΟ ΜΟΥΣΕΙΟ. ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ. (3 Bände)
Argostoli 1989.

Chatzidakis (1962)

Chatzidakis, M. Icônes, de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de L'institut. Venise 1962.

Chatzidakis/Grabar (1965)

M. Chatzidakis/A. Grabar: Byzantine and the Medieval Painting. London 1965.

Chatzidakis (1969/70)

M. Chatzidakis: Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, in: DOP 22-23 (1969-70) 311-52.

Chatzidakis (1977/1979)

M. Chatzidakis: ΝΕΩΤΕΡΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗΣ ΤΟΥ ΜΥΣΤΡΑ, in: Deltion 9 (1977/1978) 143-170, mit einem französischen Resümee.

Chatzidakis (1978)

M. Chatzidakis: Ikonostas, in: LCI 3 (1978) 326-354.

Chatzidakis (1985)

M. Chatzidakis: Icons of Patmos. Athen 1985.

Chatzidakis (1986)

M. Chatzidakis: The Cretan Painter Theophanes. The Final phase of his art in the wall-paintings of the Holy Monastery of Stavronikita. Mount Athos 1986.

Chatzidakis (1987)

M. Chatzidakis: ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΗ (1450-1830). ΜΕ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ (2 Bände). Athens 1987.

- Chatzidakis (1993)** M. Chatzidakis: ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ. ΗΡΑΚΛΕΙΟΝ 1993.
- Chatzidakis /Sofianos (1990)** M. Chatzidakis/ D. Sofianos: The Great Meteoron. The Monastery of the Great Meteoron or the Transfiguration in Thessaly. Athens 1990.
- Chatzidakis, N. (1993)** N. Chatzidakis: From Candia to Venice, Greek Icons in Italy 15th-16th Centuries. Athens 1993.
- Chatzidakis, N. (1997)** N. Chatzidakis: Hosios Lukas. Byzantine Art in Greece. Mosaics and wall Paintings. Athens 1997.
- Chatzidakis, N. (2001)** N. Chatzidakis: Ikonen, die Sammlung Velimezis. Benaki Museum, Athen 2001.
- Chatzidakis/Drakopoulou (1997)** M. Chatzidakis/E. Drakopoulou: ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΗ. (2 Bände). Athens 1997.
- Chatzinikolaou (1971)** A. Chatzinikolaou: Heilige, in: RBK 2 (1971) 1034-1093.

- Chatzipetrou (1969)** P. P. Chatzipetrou: ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΤΤΑΛΕΙΑΣ ΤΗΣ ΜΙΚΡΑΣ ΑΣΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗΣ ΚΤΙΣΕΩΣ ΑΥΤΗΣ ΜΕΧΡΙ ΤΟΥ 1922. Athens 1969.
- Christie (1996)** Y. Christie: L'apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques. Paris 1996.
- Clogg (1968)** R. Clogg: The Publication and Distribution of Karamanli Texts by the British and Foreign Bible Society before 1850, in: The Journal of Ecclesiastical History 19 (1968) 57-81, 171-193.
- Clogg (1992)** R. Clogg: A Concise History of Greece. Cambridge 1992.
- Clogg (1996)** R. Clogg: Anatolica: Studies in the Greek East in the 18th and 19th Centuries. London 1996.
- Coastline Asia Minor(o.J.)** The Coastline of Asia Minor. From Pontus to the Mediterranean. Postcards 1880-1920. Collection and Texts A. S. Maillis, Intr. P. Constantopoulou.
- Cormack (1985)** R. Cormack: Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons. London 1985.

Cormack (1997)

R. Cormack: Painting the Soul, Icons, Death Masks, and Shrouds. London 1997.

Cornakov (1987)

D. Cornakov: The Path of Development of the Carving in Macedonia, in: Patrimoine Cultural X-XI (1983-1984). Skopje 1987, mit einem englischen Resümee (in der Arbeit ist das Resümee betrachtet).

Cuinet (1892)

V. Cuinet: La Turquie d'Asie. Paris 1892. 703-737.

Cumont/Cumont (1906)

F. Cumont/E. Cumont: Voyage d'exploration Archéologique dans le Pont et la Petite Arménie, in: Studia Pontica 2 (1906).

Cutler/Spieser (1996)

A. Cutler/ J.M. Spieser: Das mittelalterliche Bzyanz, 725-1204. München 1996.

Czerwenka-Papadopoulos (1993)

K. Czerwenka-Papadopoulos: Muttergottes als „lebensspendende Quelle“, in: Ausstellungskat. Graz 1993. S. 253-254.

Dagron (1991)

G. Dagron: Holy Images and Likeness, in: DOP Nr. 45 (1991) 23-35.

Davies (1874)

E. J. Davies: Anatolica: Caria, Phrygia, Lycia, and Pisidia. London 1874.

Deichmann (1958)

F. W. Deichmann: Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna. 1958.

Deichmann (1969)

F. W. Deichmann: Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Wiesbaden 1969.

Del Buono/De Vecchi (1967)

O. Del Buono/P. L. De Vecchi: L'opera completa di Piero della Francesca. Milano 1967.

Deliyanni-Doris (1975)

H. Deliyanni-Doris: Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios. München 1957. Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität. (Miscellanea Byzantina Monacensia 18).

Deliyanni-Doris (1994)

H. Deliyanni-Doris: ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ. Ο ΣΥΝΘΕΤΟΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ ΤΗΣ ΑΝΑΣΤΑΣΗΣ, in: ΑΝΤΙΦΟΝΟΝ (1994) 399-435. Mit einem englischen Resümee: 636-638.

Demus (1949)

O. Demus: The Mosaics of Norman Sicily. London 1949.

Demus (1958)

O. Demus: Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, in: Berichte zum XI. Internationale Byzantinischen Kongress. München 1958.

Demus (1991)	O. Demus: Die Byzantinischen Mosaikikonen I. Die großformatigen Ikonen. Wien 1991.
Der Nersessian (1960)	S. Der Nersessian: Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection, in: DOP 14 (1960) 69-87.
von Diest (1889)	W. von Diest: Von Pergamon über den Didymos zum Pontus. Gotha 1889.
Dinkler (1970)	E. Dinkler: Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluß an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Heft 167.) Opladen 1970.
Dionysios von Phurna (1983)	Siehe Schäfer (1983).
Drishti (1992)	Y. R. Drishti: Konstandin Shpataraku. Piktori i Atit Mesjetar Shqiptar. Tirana 1992.
Duchet-Suchaux/Pastoureau (1994)	G. Duchet-Suchaux/M. Pastoureau: The Bible and the Saints. Flammarion ikonographic Guides. Paris 1994.
Egger (1970)	G. Egger: Späte griechische Ikonen. Wien 1970.

- Elsner (1988)** J. Elsner: Image and Iconoclasm in Byzantium, in: Art History 11/4 (1988).
- Emmerson/McGinn (1992)** R. K. Emmerson/B. McGinn (Ed.): The Apocalypse in the Middle Ages. Cornell University Press. Ithaka, London 1992.
- Emminghaus (1994)** J. H. Emminghaus: Verkündigung an Maria, in: LCI 4 (1994) 422-437.
- The Encyclopaedia of Islam (2000)** P. J. Bearman, T. H. Bianquis, u.a. (Hrsg.) Leiden 2000. (10 Bände) 558-560.
- Epstein (1986)** A. W. Epstein: Tokali Kilise. Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington D. C. 1986.
- Erten (1930, ²1996)** S. F. Erten: Milli Mücadelede Antalya. Antalya Müzesi Yayını. Antalya 1930, ²1996.
- Faroqhi (1984)** S. Faroqhi: Towns and Townsmen of Ottoman Anatolia. Cambridge (1984).
- Faroqhi (1995)** S. Faroqhi: Kultur und Alltag im Osmanischen Reich. München (1995).

Festschrift E. Trier (1981)

H. Hallensleben: Zur Frage des byzantinischen Ursprungs der monumentalen Kruzifixe, "wie die Lateiner sie verehren", in: Manafis, K. A. (Hrsg.) Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag (1981) 7-34.

Feurstein (1937)

H. Feurstein: Allerheiligen, in: RDK 1 (1937) 365-374.

Fink (1955)

J. Fink: Die Anfänge der Christusdarstellung, in: Theologische Revue 51 (1955) 241-252.

Frank (1957)

H. Frank: Allerheiligenfest, in: Lexikon für Theologie und Kirche 1 (1957) 348.

Frauenfelder (1939)

R. Frauenfelder: Die Geburt des Herrn. Entwicklung und Wandlung des Weihnachtsbildes vom christlichen Altertum bis zum Ausgang des Mittelalters. Leipzig 1939.

Gabelić (1991)

S. Gabelić: ЦИКЛУС АРХАНЂЕЛА У ВИЗАНТИЈСКОЈ УМЕТНОСТИ. Mit einer englischen Zusammenfassung: Cycles of the Archangels in Byzantine Art. Belgrad (1991) 139-148.

- Gabelić (1993-1994)** S. Gabelić: The Fall of Satan in Byzantine and Post-Byzantine Art, in: Zograf 23 (1993-1994) 65-73.
- Gabelić (1998)** S. Gabelić: МАНАСТИР ЛЕСНОВО. ИСТОРИЈА И СЛИКАРСТВО. Mit einer englischen Zusammenfassung: The Monastery of Lesnovo. History and Painting. Belgrad (1998) 269-293.
- Galavaris (1969)** G. Galavaris: The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, N. J. 1969.
- Galavaris (1973)** G. Galavaris: Icons from the Elvehjem Art Centre. Madison, Wisc. 1973.
- Galavaris (1981)** G. Galavaris: The Icon in the Life of the Church. Leiden 1981.
- Garidis (1989)** M. M. Garidis: La peinture murale dans le monde Orthodoxe après la Chute de Byzance (1450-1600). Et dans les pays sous domination étrangère. Athenes 1989.
- Gebhardt, von/Harnack (1880)** O. von Gebhardt/A. Harnack: Evangeliorum Codex Graecus Purpureus Rossanensis. Leipzig 1880.
- Geischer (1968)** H. J. Geischer (Hrsg.): Der byzantinischen Bilderstreit. Gütersloh 1968.

- Georgitsoyanni (1993)** E. N. Georgitsoyanni: Les peintures murales du vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Meteores (1483). Athènes 1993.
- Gerekos/Kanlis (1998)** I. Gerekos/A. Kanlis: ΘΗCAYΠΟΙ. ΤΗC Ι. ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩC CΕΡΡΩΝ ΚΑΙ ΝΙΓΡΙΤΗC (ΤΟ ΕΚΚΛΗCΙΑCΤΙΚΟ ΜΟΥCΕΙΟ). 1998.
- Giakales (1994)** A. Giakales: Images of Divine: The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council. Leiden 1994.
- Gieß (1962)** H. Gieß: Die Darstellung der Fußwaschung Christi in den Kunstwerken des vierten bis zum zwölften Jahrhundert (1962).
- Goldschmidt/Weitzmann (1934)** A. Goldschmidt/K. Weitzmann: Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. bis XIII. Jahrhundert. (2 Bände) Berlin 1930-1934.
- Gouma-Peterson (1971)** Th. Gouma-Peterson: The Survival of Byzantinism in 18th Century Greek Painting, in: Allen Memorial Art Museum Bulletin 29, 1 (1971) 11-61.
- Gouma-Peterson (1978)** Th. Gouma-Peterson: Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1303, in: DOP 32 (1978)198-216.

Gouma-Peterson (1984/85)

Th. Gouma-Peterson: A Byzantine Anastasis Icon in the Walters Art Gallery, in: *The Journal of the Walters Art Gallery* 42/43 (1984/85) 51.

Gouma-Peterson (1991)

Th. Gouma-Peterson: The Icon as a Cultural Presence after 1453, in: J. J. Yiannias (Ed.): *The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople*. Charlottesville and London 1991.

Gouma-Peterson (1994)

Th. Gouma-Peterson: An 18th Century Deesis Icon and its Cultural Context, in: *Deltion* 17 (1993-94) 331-346.

Gounaris (2004)

G. Gounaris: Byzantinische und nachbyzantinische Bema-Türen und Ihre Ikonographie, in: G. Koch (Hrsg.), *Griechische Ikonen. Symposium in Marburg vom 26.-29.06.2000* (im Druck).

Grabar (1968)

A. Grabar: *Christian Iconography. A Study of Its Origins*. Washington 1968.

Grégoire (1909)

H. Grégoire: Rapport sur un voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 33 (1909) 3-37.

Haldon (1990)

J. F. Haldon: *Byzantium in the Seventh Century*. Cambridge 1990.

- Hallensleben (1971)** H. Hallensleben: Maria, Marienbild, in: LCI 3 (1971) 176-177.
- Hallensleben (1994)** H. Hallensleben: Maria, Marienbild, in: LCI 3 (1994) 170-171 und 162-168.
- Hamann-Mac Lean/Hallensleben (1963)** R.Hamann-Mac Lean/H. Hallensleben: Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. (3 Bände) (=Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas). Gießen 1963-1976.
- Hamilton (1842)** W. M. Hamilton: Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia. London 1842.
- Haring (1922)** W. Haring: The Winged St. John the Baptist Two Examples in American Collections, in: The Art Bulletin 5 (1922) 35-41.
- Harrison/Young (2001)** M. Harrison/W. Young (Ed.): Mountain and Plain. From the Lycian Coast to the Phrygian Plateau in the late Roman and Early Byzantine Period. Ann Arbor 2001. S. 62, 79-85.
- Haskel u.a. (1977)** F. Haskel/C. Mitchell/J. Shearman: Oxford Studies in the History of Art and Architecture. Agnolo Gaddi. Von B. Cole. Oxford 1977.

Haustein-Bartsch (1995)

E. Haustein-Bartsch: Ikonen-Museum Recklinghausen. 1995.

Haustein-Bartsch (2000)

E. Haustein-Bartsch: Zu einer kritischen Bematur des 15. Jahrhunderts im Ikonen-Museum Recklinghausen, in: G. Koch (Hrsg.) Byzantinische Malerei. Bildprogramme-Ikonographie-Stil. Symposium in Marburg vom 25.-29.06.1997. Wiesbaden 2000.

Heiser (1978)

L. Heiser: Nikolaos von Myra. Heiliger der ungeteilten Christenheit. Trier 1978.

Henry (1976)

P. Henry: What was the Iconoclastic Controversy about, in: Church History 45 (1976) 16-31.

Heydenreich (1939)

L. H. Heydenreich: Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehung zur Deutschen Bibel-Illustration der Reformation, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 8 (1939) 1-40.

Hood (1993)

W. Hood: Fra Angelico at San Marco. New Haven/London 1993.

Huber (1989)

P. Huber: Apokalypse. Bilderzyklen zur Johannes-Offenbarung in Trier, auf dem Athos und von Caillaud d'Angers. 1989.

Ikonen Pantokrator Athos (1998)	Icons of the Holy Monastery of Pantokrator. Mount Athos 1998.
Ikonenkat. Athen, Benaki (1936)	A. Xyngopoulos: ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ. Benaki Museum. Athen 1936.
Ikonenkat. Genf (1993)	Icones Grecques, Melkites, Russes. Collection Georges Abou Adal. 1993.
Ikonenkat. Kairo (1991)	P. van Moorsel (Hrsg.) The Icons. Catalogue Général du Musée Copte. Supreme Council of Antiquities Leiden University. 1991.
Ikonenkat. Ny Carlsberg Glyptotek (1995)	Catalogue. Greek and Russian Icons. (Ed.): J. Fleischer. Ny Carlsberg Glyptotek. Kopenhagen 1995.
Ikonenkat. Recklinghausen (1979)	Eikon. Ikonen des 15. bis 19. Jahrhunderts aus deutschem Privatbesitz. Recklinghausen 1979.
Ikonensammlung Houston (1992)	Four Icons in the Menil Collection. B. Davezac (Hrsg.) The Menil Collection Monographs I. Houston 1992.
Ikonensammlung Rena Andreadis (2002)	A. Drandaki. Greek Icons. 14 th -18 th century. The Rena Andreadis Collection. Athen und Mailand 2002.

- Isermeyer (1994)** Ch. A. Isermeyer: Beschneidung Christi, in: LCI 1 (1994) 271-273.
- Isermeyer(1948)** Ch. A. Isermeyer: Beschneidung Christi, in: RDK 2 (1948) 327-331.
- Jaeger (1994)** W. Jaeger: Blindenheilung, in: LCI 1 (1994) 304-307.
- Johannes von Damaskus** Johannes von Damaskus, in: PG vol. 94 col. 1239.
- Kalavrezou (1990)** I. Kalavrezou: Images of the Mother: When the Virgin Mary became Meter Theou, in: DOP 44 (1990) 165-172.
- Kalavrezou (2000)** I. Kalavrezou: The Maternal Side of the Virgin, in: Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. 2000.
- Kalliga-Yeroulanou (1962/1963)** A. Kalliga-Yeroulanou: Η ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ «ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ» ΟΠΩΣ ΕΜΦΑΝΙΖΕΤΑΙ ΣΕ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΚΑΙ Η ΜΟΡΦΗ ΠΟΥ ΠΑΙΡΝΕΙ ΣΤΟΝ 16. ΑΙΩΝΑ, in : Deltion 4 (1962/1963) 203-230, mit einem englischen Resümee “the «Noli me tangere» in Byzantine and Post-Byzantine Painting”.
- Kallis (1989)** A. Kallis: Liturgie. Die göttliche Liturgie der orthodoxen Kirche. Mainz 1989.

- Kalopissi-Verti (1993/1994)** S. Kalopissi-Verti: Painters' Portraits in Byzantine Art, in: *Deltion* 17 (1993/1994) 129-142.
- Kalopissi-Verti (1994)** S. Kalopissi-Verti: Painters in Late Byzantine Society, in: *CA* 42 (1994) 139-159.
- Kantorowicz (1942)** E. H. Kantorowicz: Ivories and Litanies, in: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942) 56-81
- Kantorowicz (1956)** E. H. Kantorowicz: The Baptism of the Apostles, in *DOP* 9/10 (1955/56) 203-251.
- Karaman (2001)** F. Karaman: *Sâlnâme-i Vilâyet-i Sivas* (1308/1890). İstanbul 2001.
- Karpat (1985)** K. Karpat: *Ottoman Population (1830-1914) Demographic and Social Characteristics*. Madison-Wisconsin 1985.
- Karpat (2002)** K. Karpat: *Osmanlı Modernleşmesi; Toplum, Kurumsal Değişim ve Nüfus*. Ankara 2002.
- Karpp (1966)** H. Karpp (Hrsg.): *Die Frühchristlichen und Mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*. Baden Baden 1966.

Kartsonis (1986)

A. D. Kartsonis: *Anastasis. The Making of an Image*. Princeton, N. J. 1986.

Kasaba (1988)

R. Kasaba: *The Ottoman Empire and the World Economy of the Nineteenth Century*. New York 1988.

Kirchhainer (2000)

Kirchhainer, K. Zur Wiedergabe von Soldaten auf Kretisch-Venezianischen Anastasis-Ikonen, in: G. Koch (Hrsg.): *Griechische Ikonen* [im Druck].

Kirchhainer (2004)

K. Kirchhainer: Die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im nördlichen Epirus, in: *Δελτίον ΠΕΠΙΟΔΟΣ Δ., ΤΟΜΟΣ ΚΕ 2004*, 89-110.

Kirchhainer (2004)

K. Kirchhainer: Das Ossuarium des Petrus- und Paulus-Klosters in Vithkug (Nordepirus) und seine Freskendekoration (1750), in: *Makedonika* 34 (2004).

Kitzinger (1954)

E. Kitzinger: The Cult of Images in the Age before Iconoclasm, in: *DOP* 8 (1954) 85-149.

Kitzinger (1988)

E. Kitzinger: Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art, in: *CA* 36 (1988) 51-73.

Koch (1995)	G. Koch: Frühchristliche Kunst. Eine Einführung. Stuttgart 1995.
Koch (2000^a)	G. Koch: Frühchristliche Sarkophage. München 2000.
Koch (2000^b)	G. Koch (Hrsg.): Byzantinisch Malerei. Bildprogramme-Ikonographie-Stil. Symposion in Marburg vom 25.-29.06.1997. Wiesbaden 2000.
Koch (2004)	G. Koch (Hrsg.): Griechische Ikonen. Symposion in Marburg vom 26.-29.06.2000. 2004 [im Druck].
Kollias (1986)	E. Kollias: Patmos. 1986.
Kondakov (1914)	I. Kondakov: Ikonographie der Gottesmutter. Petersburg 1914. 152-162.
Konstantinos (1998)	D. Konstantinos: ΧΟΡΗΓΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΥΣΤΕΡΗΣ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΣ, in: Δελτίον 20 (1998) 409-416, mit einem englischen Resümee "Patronage and art in Epirus During the Later Period of Turkish Rule".

- Konstantinos (2001)** D. N. Konstantinos: ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΠΕΣΟΒΟ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ. ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ ΤΟ 18ο ΚΑΙ ΤΟ Α ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19οΥ ΑΙΩΝΑ. Athen 2001, mit einem englischen Resümee, An Approach to the Work of Painters from Kapesovo in Epiros in the 18th and the first half of the 19th Century.
- Kotter (1975)** P. B. Kotter: Die Schriften des Johannes von Damaskos, Bd. 3. Berlin 1975 (8-23).
- Koukiaris Silas (1996/1997)** A. Silas Koukiaris: ΟΙ ΑΝΕΠΙΓΡΑΦΟΙ ΑΝΙΣΤΑΜΕΝΟΙ ΣΤΗΝ ΑΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟΝ, in: Deltion 19 (1996/1997) 305-318, mit einem englischen Resümee "The Unnamed Resurrected Figures in the Descent into Hell".
- Koumoulidis/Deriziotis/Sdrolia (1991)** I. Koumoulidis/L. Deriziotis,/S. Sdrolia: ΤΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ ΤΗΣ ΤΑΤΑΡΝΑΣ. ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΚΕΙΜΗΛΙΑ. Athen 1991.
- Kreidl-Papadopoulos (1970)** K. Kreidl-Papadopoulos: Die Ikonen im kunsthistorischen Museum in Wien, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 66 (1970) 49-134.
- Krischel (2000)** R. Krischel: Jakopo robusti, genannt Tintoretto (1519-1594). Köln 2000.

- Laag/Jászai (1994)** H. Laag/G. Jászai: Kreuztragung Christi, in: LCI 2 (1994) 649-655.
- Ladis (1982)** A. Ladis: Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné. Columbia-London 1982.
- Ladner (1953)** G. B. Ladner: The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy, in: DOP 7 (1953) 1-35.
- Lanckoronski (1890)** K. G. Lanckoronski: Städte Pamphyliens und Pisidiens. Wien 1890.
- Lange (1964)** R. Lange: Die byzantinischen Reliefikone. Recklinghausen 1964.
- Laskowski (1998)** B. Laskowski: Piero della Francesca: 1416/17-1492. Köln. 1998.
- Lazarev (1966)** V. Lazarev: Old Russian Murals and Mosaics. From the XIth to the XVIth Century. London 1966.
- Lazarev (1981)** V. Lasarev: Storia della Pittura Bizantina. Torino 1981.
- Lazarev (1995)** V. Lazarev: Studies in Byzantine Painting. London 1995.

Lechner (1993)	G. M. Lechner: Hermenia – Zur Ikonologie der Ikone, in: Ausstellungskat. Graz (1993) 53-63.
Legenda aurea (1925)	J. de Voragine: Legenda aurea. Deutsch von R. Benz und verlegt bei E. Diederichs. Jena 1925.
van Lennep (1870)	H. J. van Lennep: Travels in little known parts of Asia Minor. London 1870.
Liturgikon Edelby (1963)	N. Edelby: Liturgikon. Recklinghausen. 1963.
Lucchesi-Palli (1966)	E. Lucchesi Palli: in: RBK 2 (1966) 22-30.
Lucchesi-Palli (1974)	E. Lucchesi Palli: Festbildzyklus, in LCI 2 (1974) 26-31.
Lucchesi Palli (1994)	E. Lucchesi Palli: Dornenkrone, in: LCI 1 (1994) 510-513.
Lucchesi Palli (1994)	E. Lucchesi Palli: Einzug in Jerusalem, in: LCI 1 (1994) 593-597.
Lucchesi Palli (1994)	E. Lucchesi Palli: Höllenfahrt Christi, in: LCI 2 (1994) 322-331.
Lucchesi Palli/ Jászai (1994)	E. Lucchesi Palli/G. Jászai: Kreuzigung Christi, in: LCI 2 (1994) 606-642.

- Lucchesi-Palli/Hoffscholte (1994)** E. Lucchesi Palli/ L. Hoffscholte: Darbringung Jesu im Tempel, in: LCI 1 (1994) 473-477.
- Lucchesi-Palli/Hoffscholte (1994)** E. Lucchesi Palli/L. Hoffscholte: Abendmahl, in: LCI 1 (1994) 10-18.
- Lübeck (1912)** K. Lübeck: Die liturgischen Gewänder der Griechen, in: Theologie und Glaube 4 (1912) 793-805.
- Lydakis (1972)** S. Lydakis: Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1972.
- Mackridge (1991)** P. Mackridge: The Pontic Dialect: A Corrupt Version of Ancient Greek?, in: The Journal of Refugee Studies 4/ 4 (1991) 335-340.
- Makri (1982)** K. A. Makri ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ ΕΥΛΟΓΥΠΤΑ. ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΗ ΔΙΑΚΟΝΙΑ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ. Athen 1982.
- Manafis (1990)** K. A. Manafis (Ed.): Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens 1990.
- Mango (1965)** C. Mango: Byzantinism and Romantic Hellenism, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 28 (1965) 29-49.
- Mango (1972/1986)** C. Mango: The art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents. Englewood

Cliffs, N. J. [u.a.] 1972. Repr. Toronto 1986.

Martin (1983)

P. Martin: Martin Luther und die Bilder zur Apokalypse. Die Ikonographie der Illustrationen zur Offenbarung des Johannes in der Lutherbibel 1522 bis 1546. (=Vestigia Bibliae. Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hamburg. Hrsg. H. Reinitzer. Band 5). Hamburg 1983.

Martinelli (1984)

P. A. Martinelli: Icone Bizantine nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. (1984).

Mazal (1993)

O. Mazal: Bild und Text. Zu den textlichen Grundlagen von Bildtypen der Ostkirche, in: Ausstellungskat. Graz (1993). S. 23-33.

Meyendorff (1974)

J. Meyendorff: Byzantine Hesychasm: Historical, Theological and Social Problems. London 1974.

Meyendorff (1976)

J. Meyendorff: Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes. New York 1976.

Mihailov (1990)

N. Mihailov: The last descendant of the Iconpainters' Family of Michail Zissi, in: Cultural Heritage XIV-XV (1987-1988). Skopje 1990, mit einem englischen Resümee (in der Arbeit ist das Resümee betrachtet).

Milburn (1988)

R. Milburn: Early Christian Art and

Architecture. Berkeley and Los Angeles. 1988.

Millet (1927)

G. Millet: Monuments de l'Athos. I. Les Peintures. Paris 1927.

Millet (1916,² 1960)

G. Millet: Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. D'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris 1916,² 1960.

Millet/Frolow (1954)

G. Millet/A. Frolow: La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro), (3 Bände). Paris 1954.

Mitsani (1996)

A. D. Mitsani: ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΚΕΙΜΗΛΙΑ ΑΠΟ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΤΗΣ ΕΚΑΤΟΝΤΑΠΥΛΙΑΝΗΣ ΠΑΡΟΥ. Athen 1996.

Mitsani (1999)

A. Mitsani: The Collection of Byzantine and Postbyzantine Works of Art in Naousa, Paros. Athen 1999.

Mogol (1991)

H. Mogol: XIX. Yüzyılın Başlarında Antalya. Ankara 1991.

Mordtmann (1925)

A. D. Mordtmann: Anatolien, Skizzen und Reisebriefe aus Kleinasien 1850-1859. Hannover 1925.

Mouriki (1980/81)	D. Mouriki: Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries, in DOP 34/35 (1980/81) 77-125.
Mouriki (1985)	D. Mouriki: The Mosaics of Nea Mone on Chios (2 Bände). Athens 1985.
Mouriki (1987)	D. Mouriki: A Thirteenth century Icon with a Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens, in: DOP 41 (1987) 403-415.
Mrass (1990)	M. Mrass: Kreuzigung, in: RBK 4 (1990) 285-356.
Museumskat. Berlin (1957)	Staatliche Museen zu Berlin. Rom-Byzanz-Russland. Ein Führer durch die Frühchristlich-byzantinische Sammlung. Berlin 1957.
Museumskat. Genf (1985)	Les Icones du Musée d'art et d'histoire Genève.
Museumskat. Ravenna (1979)	G. Pavan: Icone della collezioni del Museo Nazionale di Ravenna. 1979.
Museumskat. Korçë (2003)	Y. Drishti: The Byzantine und Post-Byzantine Icons in Albania. Museum für mittelalterliche Kunst. Thessaloniki 2003.
Muthmann (1975)	F. Muthmann: Mutter und Quelle. Basel 1975.

- Myslivec/Jászai (1994)** J. Myslivec/ G. Jászai: Frauen am Grabe, in: LCI 2 (1994) 54-62.
- v.d. Nahmer (1904)** E. von der Nahmer: Vom Mittelmeer zum Pontus. Berlin 1904.
- Nikolaoslegenden (1973)** Nikolaoslegenden. Leben und Legenden des heiligen Bischofs von Myra. Zusammengestellt von A. Rahmer. Autenried Auflage ²1973.
- Nikolovski (1984)** A. Nikolovski: The Art of XIXth century Macedonia, in: Patrimoine Cultural IX (1982). Skopje 1984. Mit einem englischen Resümee (in der Arbeit ist das Resümee betrachtet).
- Nitz (1994)** M. Nitz: Marienleben, in: LCI 3 (1994) 212-233.
- Nordhagen (1962)** J. Nordhagen: La Più Antica Eleousa Conosciuta, una Scoperta in S. Maria Antiqua, in: Bollettino d'Arte 4 (1962) 352-353.
- Oikonomides (1991)** N. Oikonomides: The Holy Icon as an Asset, in: DOP 45 (1991) 35-45.
- Onasch (1958)** K. Onasch: Das Weihnachtsfest im orthodoxen Kirchenjahr. Berlin 1958.
- Onasch (1993)** K. Onasch: Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten. Berlin-München ²1993.

- Orlandos (1970)** A. K. Orlandos: Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΑΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΠΑΤΜΟΥ. 1970. ΠΡΑΓΜΑΤΕΙΑΙ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ ΤΟΜΟΣ 28-1970.
- Ostrogorsky (1963)** G. Ostrogorsky: Geschichte des byzantinischen Reiches. München 1963.
- Ouspensky (1992)** L. Ouspensky: Theology of the Icon (2 Bände). Crestwood, N. Y. 1992.
- Ouspensky/Lossky (1952)** L. Ouspensky/W. Lossky: Der Sinn der Ikonen. Bern-Olten 1952.
- Ousterhout/Brubaker (1995)** R. Ousterhout/ L. Brubaker: The Sacred Image East und West. Chicago 1995.
- Paliouras (1997)** A. Paliouras: ΤΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΟΝ ΠΡΟΥΣΟ. Athen 1997.
- Paliouras (2002)** A. D. Paliouras. ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ. Συλλογή άρθρων.* ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2000.
- Pallas (1971^a)** D. I. Pallas: Η ΘΕΟΤΚΟΣ ΡΟΔΟΝ ΤΟ ΑΜΑΡΑΝΤΟΝ ΕΙΚΟΓΡΑΪΚΕ ΑΝΑΛΥΣΕ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΩΓΕ ΤΟΥ ΤΥΠΟΥ, in: ΑΔ 26 (1971) Meletai, 224-238.

- Pallas (1971^b)** D. H. Pallas: ΘΕΟΤΚΟΣ ΖΩΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕ ΑΝΑΛΥΣΕ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ, in: ΑΔ 26 (1971) Meletai, 201-223.
- Pallas (1978)** D. I. Pallas: Himmelmächte, Erzengel und Engel in: RBK 3 (1978) 53-55.
- Pallucchini/Rossi (1982)** R. Pallucchini/ P. Rossi: Tintoretto, Le Opere Sacre e Profane 1982.
- Papadopoulos-Kerameus (1909)** A. Papadopoulos-Kerameus: ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, ΕΡΜΗΝΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ. Sankt Petersburg 1909.
- Papamastorakis (1994)** T. Papamastorakis: Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ-ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΧΙΕΡΕΑ. Mit einem englischen Resümee: The Presentation of Christ as the Great Arch-Priest, in: Deltion 17 (1993-94) 67-78.
- Papastaupou (1994)** E. Papastaupou: ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΜΑΚΡΗΣ ΕΒΡΟΥ, in: ΑΝΤΙΦΟΝΟΝ, 54-60.
- Papastratou (1986)** D. Papastratou: Chartines Ikones 1665-1899 (1986) 42-50.

- Parry (1996)** K. Parry: *Depicting the Word: Byzantine Iconophile Thought of the Eighth and Ninth Centuries*. Leiden 1996.
- Pasarelli (1998)** G. Pasarelli: *Die Ikonen. Zu den großen byzantinischen Festen*. Milano 1998.
- Patrinelis/Karakatsanis/Theocharis (1974)** C. Patrinelis/ A. Karakatsanis/ M. Theocharis: *Stavronikita Monastery. History-Icons-Embroideries*. Athen 1974.
- Pätzold (1989)** A. Pätzold: *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*. Stuttgart 1989.
- Pechlibaide (1989)** G. P Pechlibaide Attaleiate: *Antalya and Antaliens*. (2 Bände) Athens 1989.
- Pelekanides (1953)** St. Pelekanides: *Καστοριά. Βυζαντινάί τοιχογραφίαι*. Thessaloniki 1953.
- Petković (1965)** S. Petković: *Arilje*, in: *Kunstdenkmäler in Jugoslawien*. Belgrad 1965.
- Petković (1991)** S. Petković: *Art and Patronage in Serbia during the Early Period of Ottoman Rule (1450-1600)*, in: *Byzantinische Forschungen XVI*. Amsterdam (1991) 401-414.
- Philip Brand (1971)** L. Brand Philip: *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*. Princeton 1971.

- Pietrangeli (1996)** C. Pietrangeli: Die Gemälde des Vatican. München 1996.
- Pignatti (1976)** T. Pignatti: Veronese. (2 Bände). Venedig 1976.
- Podskalsky (1967)** G. Podskalsky: Zur Gestalt und Geschichte des Hesychasmus, in: OstkSt 16 (1967) 15-32.
- Pope-Hennessy (1981)** J. Pope-Hennessy: Angelico. Firenze 1981.
- Prelog (1986)** M. Prelog: Die Euphrasius Basilika von Poreč. Zagreb 1986.
- Prinz/Marzik (2000)** W. Prinz/ I. Marzik: Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260-1460. (2 Bände). Mainz 2000.
- Provatakis (1993)** T. M. Provatakis: ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ. ΕΛΛΗΝΩΝ ΛΑΪΚΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ 17ος-19ος ΑΙΩΝΑΣ. ΣΥΛΛΟΓΗ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΑΚΡΩΤΗΡΙΑΝΗΣ. (ΤΟΠΛΟΥ) ΣΗΤΕΙΑΣ ΚΡΗΤΗΣ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ. Athen 1993.
- Radojčić (1958)** Sv. Radojčić: Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance, in: JÖB 7 (1958) 105-123.

- Regopoulos (1998)** G. Regopoulos: ΦΛΑΜΑΝΔΙΚΕΣ
ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ. ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΣΥΓΚΡΗΤΙΣΜΟΥ. Α
ΤΟΜΟΣ. Athens 1998.
- Restle (1966)** M. Restle: Dodekaortion, in: RBK 1 (1966)
1207-1214.
- Restle (1967)** M. Restle: Die Byzantinische Wandmalerei in
Kleinasien (3 Bände). Recklinghausen 1967.
- Robb (1936)** D. M. Robb: The Iconography of Annunciation
in the 14th and 15th Centuries, in: The Art
Bulletin 18, 4 (1936) 480-527.
- Rothemund (1985)** B. Rothemund: Handbuch der Ikonenkunst I.
München 1985.
- Rotili (1980)** M. Rotili: Il Codice Purpureo di Rossano. Cava
dei Tirreni 1980.
- Röhring (1988)** F. Röhring: Beschneidung, in: Marien Lexikon,
1 (1988) 464f.
- Sahas (1986)** D. Sahas: Icon and Logos: Sources in eighth
Century Iconoclasm. Toronto 1986.
- Sammlung Mainz (1981)** Die Prinz Johann Georg-Sammlung des
Kunstgeschichtlichen Instituts der Johannes
Gutenberg-Universität Mainz. 1981.

- Schäfer (1983)** G. Schäfer (übers.): [Hermenia] Malerbuch des Malermönchs Dionysos vom Berge Athos. Hrsg. vom Slavischen Institut München. München³1983.
- Schiller (1966ff.)** G. Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst. (5 Bände). Gütersloh 1966-1991.
- Schneemelcher (1989)** W. Schneemelcher: Apostolisches, Apokryphes und Verwandtes. Bd. 2. Tübingen⁵1989.
- Schneemelcher (1990)** W. Schneemelcher: Neutestamentliche Apokryphen. Evangelien. I. Tübingen⁶ 1990.
- Schoch/Mende/Scherbaum (2002)** R. Schoch/M. Mende/A. Scherbaum: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Holzschnitte und Holzschnittfolgen. (2 Bände). München 2002.
- Schulz (1986)** H. J. Schulz: The Byzantine Liturgy: Symbolic Structure and Faith Expression. New York 1986.
- Seelinger (1994)** St. Seelinger: Pfingsten, in: LCI 3 (1994) 415-423.
- Sendler (1995)** E. Sendler: The Icon: Image of the Invisible. Oakwood 1995.
- Ševčenko (1983)** N. P. Ševčenko: The Life of Saint Nikolas in Byzantine Art. Turin 1983.

- Ševčenko (1991)** N. P. Ševčenko: Icons in the Liturgy, in: DOP 45 (1991) 45-59.
- Ševčenko (1992)** N. P. Ševčenko: Vita Icons and “Decorated” Icons of the Komnenian Period, in: Four Icons in the Menil Collection. B. Davezac (Hrsg.) The Menil Collection Monographs I. Houston (1992) 57-69.
- Ševčenko (1999)** N. P. Ševčenko: The *Vita* Icon and the Painter as Hagiographer, in: DOP 53 (1999) 149-167.
- Shapley (1968)** F. R. Shapley: Complete Catalogue of the Samuel H. Kress Collection. Italien Paintings XVth-XVIth Century, Vol.2. London 1968.
- Skrobucha (1994)** Skrobucha, H. Jesus Hoherpriester, in: LCI 2 (1994) 399-400.
- Soldatos (1999)** Ch. Soldatos: Christian Painting. Post Byzantine and Seven Ionian Islands Art in the Churches and Convents of Lefkada (15th-20th century). ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ. Η ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΕΠΙΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΙΣ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΜΟΝΑΣΤΕΡΙΑ ΤΗΣ ΛΕΥΚΑΔΑΣ (15.-20. ΑΙ). Athen 1999.
- Sophocleous (1992)** S. Sophocleous: ΟΙ ΔΕΣΠΟΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΓΡΟΥ. ΛΕΥΚΩΣΙΑ 1992.

- Sophocleous (1994)** S. Sophocleous: Icons of Cyprus 7th-20th Century. Nicosia 1994.
- Sotiriou/Sotiriou (1956)** G. et M. Sotiriou: Icones du Mont Sinai (2 Bände). Athens 1956.
- Spike (1997)** J. T. Spike: Fra Angelico. München 1997.
- Spitzing (1989)** G. Spitzing: Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole. München 1989.
- Stylianou (1964)** A. und J. Stylianou: The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. London 1985.
- Suida (1904)** W. Suida: Studien zur Trecentomalerei, in: Repertorium für Kunstwissenschaften Band XXVII. Heft 6, 1904 (483-490).
- Sukrow (1994)** A. Sukrow: Die Wandmalereien des Iōannēs Pagōmenos in Kirchen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf Kreta. Inauguraldisseratation zur Erlangung der Doktorwürde, vorgelegt der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn.
- Sukrow (1998)** A. Sukrow: Einige Anmerkungen zum Thema der Gottesmutter "Nie verwelkende Rose" in de Ikonen-Malerei, in: Griechische Ikonen. Beiträge de s Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis in Recklinghausen (1998) 63-70.

- Taft (1980/81)** R. F. Taft: The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm, in: DOP 34/35 (1980/81) 45-77.
- Talbot Rice/Millet (1936)** D. Talbot Rice/G. Millet: Byzantine Painting at Trebizond. London 1936.
- Telfer (1936)** W. Telfer: The Cultus of St. Gregory Thaumaturgus, in: Harvard Theological Review Vol. XXIX, 4 (1936) 225-344.
- Thierry (1979)** N. Thierry: La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne, in: Zograf 10 (1979) 59-70.
- Tourta (1991)** A. Tourta: ΟΙ ΝΑΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΗ ΒΙΤΣΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ ΣΤΟ ΜΟΝΟΔΕΝΡΙ. ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΑΙΝΟΤΟΠΙ. Athens 1991.
- Triantaphyllopoulos (1985)** D. D. Triantaphyllopoulos: Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. München 1985.
- Tsaparlis (1994)** E. Tsaparlis: ΤΟ ΕΥΛΟΓΑΥΠΙΤΟ ΤΕΜΠΛΟ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ ΚΑΤΑ ΤΟ Β ΜΙΣΟ ΤΟΥ 18ΟΥ ΑΙΩΝΑ, in: ΑΝΤΙΦΟΝΟΝ, S. 70-95.
- Tschihatscheff (1867)** P.v. Tschihatscheff: Reisen in Kleinasien und

Armenien, 1847-1863. (1867) 6-11, 44-49.

Tselenti-Papadopoulou (2002)

N. G. Tselente-Papadopoulou: ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ.
ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ
ΒΕΝΕΤΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟ 16ο ΕΩΣ ΤΟ
ΠΡΩΤΟΜΙΣΟ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ. Mit einem
englischen Resümee: ΑΡΧΕΙΑΚΗ
ΤΕΚΝΗΠΙΩΣΗ. Athen 2002.

Tournefort de (1982)

J. P. de Tournefort: Voyage d'un Botaniste.
Paris (21982) 281-287.

Turner, V. and E. (1978)

V. and E. Turner: Image and Pilgrimage in
Christian Culture: Anthropological Perspectives.
Oxford 1978.

Underwood (1966)

P. A. Underwood: The Kariye Djami (3 Vol.).
New York 1966.

Vakirtzis (1989)

I. D. Vakirtzis: Schätze von Lesbos, Ikonen des
kirchlichen byzantinischen Museums Mytilene.
Athen 1989.

Vasiliev (1964)

M. A. Vasiliev: History of the Byzantine
Empire, 324-1453. Madison, Wisc. 1964.

- Vassilaki (1985/86)** M. Vassilaki: ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΟΥΣ, in: ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ. ΠΕΡΙΟΔΟΣ Δ ΤΟΜΟΣ ΙΓ. Deltion 13/14 (1985-1986) 247-260 mit einem englischen Resümee.
- Vassilaki (1994)** M. Vassilaki: An Icon of the Entry into Jerusalem and a question of Archetypes, Prototypes and Copies in Late- and Post-Byzantine Icon-Painting, in: Deltion 17 (1993-1994) 271-284.
- Vassilaki (1994)** M. Vassilaki: ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, in: ΑΝΤΙΦΟΝΟΝ, S. 229-245.
- Veltnis u.a. (1979)** B. Veltnis u.a.: Ikon–Maria. De Moeder Gods. Haarleven en wonderen or ikonen Echteld 1979.
- Vetter (1956)** E. M. Vetter: Maria im Rosenkranz. Düsseldorf 1956.
- Vokotopoulou (1990)** P. L. Vokotopoulou: ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΕΡΚΥΡΑΣ. ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ. Athen 1990.
- Vokotopoulou (1994)** P. L. Vokotopoulou: Η ΕΥΡΕΣΗ ΚΑΙ ΥΨΩΣΗ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ, in: ΑΝΤΙΦΟΝΟΝ, S. 257-265.

- Walter (1977)** Ch. Walter: Studies in Byzantine Ikonography. London 1977. 251-267.
- Walter (1982)** Ch. Walter: Art and Ritual of the Byzantine Church. London 1982.
- Walter (1993)** Ch. Walter: Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery. London 1993. 265-287.
- Weiss (1997)** P. Weiss: Die Mosaiken des Chora-Klosters in Istanbul. Theologie in Bildern aus spätbyzantinischer Zeit. Stuttgart 1997.
- Weitzmann (1997)** P. Weitzmann: Sukzession und Gegenwart. Wiesbaden 1997.
- Weitzmann (1964/1965)** K. Weitzmann: Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mt. Sinai, in: Deltion 4 (1964/1962) 1-23.
- Weitzmann (1967)** K. Weitzmann: Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, in: the Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies (1967) 208-224.
- Weitzmann (1976)** K. Weitzmann: The Monastery at Mount Sinai. The Icons. Volume one: From the 6th to the 10th Century. Princeton, New Jersey 1976.
- Weitzmann (1978)** K. Weitzman: Die Ikone: 6. bis 14. Jahrhundert. München 1978.

Weitzmann (1980)	K. Weitzmann u. a. The Icon. 1980.
Welker (1976)	Welker, K. Rochus (Roch) von Montpellier, in: LCI 8 (1976) 275-278.
Wellen (1994)	G. A. Wellen: Maria, Marienbild, in: LCI III (1994) 157-158.
Wessel (1917)	K. Wessel: Erscheinungen des Auferstandenen, in: RBK 2 (1971) 371-388.
Wessel (1966)	K. Wessel: Abendmahl, in: RBK 1 (1966) 1-11.
Wessel (1966)	K. Wessel: Darstellung Christi im Tempel, in: RBK 1 (1966) 1137.
Wessel (1971)	K. Wessel: Fußwaschung, in: RBK 2 (1971) 595-608.
Wessel (1978)	K. Wessel: Himmelsmächte, Erzengel und Engel, in: RBK 3 (1978) 108-109.
Wethey (1962)	H. E. Wethey: El Greco and his School. 2 Vol. Princeton 1962.
Wethey (1969)	H. E. Wethey: The Paintings of Titian. Complete Edition. Vol.1, The Religious Paintings. London 1969.

- Weyl Carr (2000)** A. Weyl Carr: Images: Expressions of Faith and Power, in: Ausstellungskat. New York (2004) 143-153.
- Wilhelm (1994)** P. Wilhelm: Auferstehung Christi, in: LCI 1 (1994) 201-218.
- Wilhelm (1994)** P. Wilhelm: Geburt Christi, in: LCI 2 (1994) 86-120.
- Wirth (1958)** K. A. Wirth: Elëusa, in: RDK 4 (1958) 1299.
- Wirth (1967)** K. A. Wirth: Engel, in: RDK 5 (1967) 342-555.
- Wulf (1904)** O. Wulf: Zur Stilbildung der Trecentomalerei, in: Repertorium für Kunstwissenschaften Band XXVII. Heft 1, 1904 (221-250).
- Xanthopoulos-Kyriakou (1991)** A. Xanthopoulos-Kyriakou: The Diaspora of the Greeks of Pontos: Historical Background, in: The Journal of Refugee Studies 4/4 (1991) 357-364.
- Xyngopoulos (1936)** A. Xyngopoulos: ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ. Benaki Museum, Athen. 1936.
- Xyngopoulos (1956)** A. Xyngopoulos: Manuel Panselinos. Athen 1956.

Xyngopoulos (1977/1979)	A. Xyngopoulos: ΚΥΝΟΚΕΦΑΛΟΙ, in: Deltion 9 (1977/1979) 1-19, mit einem französischen Resümee.
Yavi (1987)	E. Yavi: Tokat. İstanbul 1987.
Yilmaz (1997)	N Yilmaz: Icons in Turkey. (2 Bände) Istanbul 1997.
ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ (1996)	ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ. ΠΑΡΑΔΟΣΗ, ΙΣΤΟΡΙΑ, ΤΕΧΝΗ. ΤΟΜΟΣ Β. ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ. 1996.
ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ (1998)	ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΕΙΚΟΝΕΣ. ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ. Athos 1998.
ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΥΠΡΟΥ (1991)	A. Papageorgiou: ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Α. ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ. ΛΕΥΚΩΣΙΑ 1991.
ΕΙΚΟΝΕΣ ΞΕΝΟΦΩΝΤΟΣ (1998)	ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΞΕΝΟΦΩΝΤΟΣ ΕΙΚΟΝΕΣ. ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ. Athos 1998.
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ (1997)	ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΟΣΙΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ. ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ. Thessaloniki 1997.
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ (2003)	ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΑΓΙΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ. ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ. Athos 2003.

